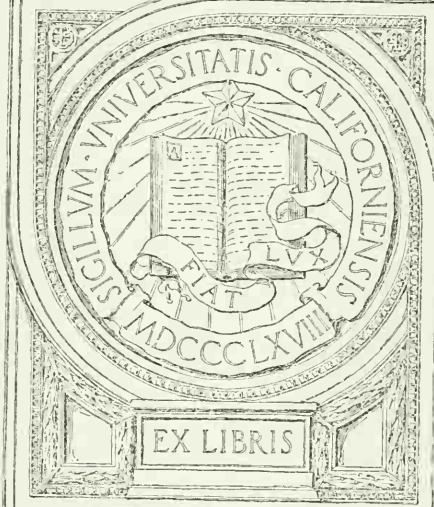
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES



HENRI COLLET

L'ESSOR DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE AU XXe SIÈCLE

PRIX DE L'INSTITUT
d'Etudes Hispaniques
(1929)

7234 4

EDITIONS MAX ESCHIG
48, Rue de Rome, PARIS

L'ESSOR
de la
MUSIQUE ESPAGNOLE
AU XXe SIÈCLE

Copiright 1929 by Editions Max Eschig, Paris

Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

HENRI COLLET

L'ESSOR DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE AU XXe SIECLE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES
LIBRARY

PRIX DE L'INSTITUT
d'Etudes Hispaniques
(1929)

UNIV. OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES
LIBRARY

LIBRARY
ML
315.5
C68 e

A sa Majesté
Alphonse XIII
en humble hommage
H. C.

Hanz - 5-4-43 - Madrid

435519

L'ESSOR

de la

MUSIQUE ESPAGNOLE AU XXe SIECLE

I. — CONSIDERATIONS GENERALES

Pour un musicien, la musique ne saurait avoir une étiquette nationale. Il n'est que la musique tout court, avec ses lois et ses formes élaborées patiemment à travers les siècles.

Et cependant, l'on peut prétendre que la musique ainsi considérée aboutit fatalement à une impasse. Du moment que la matière musicale est destituée de tout coloris particulier et offerte à quiconque, l'on devine qu'avec l'énorme concurrence des artisans internationaux, cette matière s'épuise en soi après s'être tarie dans les combinaisons formelles auxquelles elle se trouve soumise. Un thème abstrait en son dessin, malaxé par un symphoniste averti, s'étiole comme une plante de serre, et ses bouffissures ne peuvent donner l'illusion de la santé véritable. Son parfum s'évade des fioles les plus hermétiques. Au bout de quelques années, la symphonie savante apparaît avec toutes ses rides, irrémédiablement désuète. Ainsi de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, de Franck.

Il y a plus. Les drames lyriques dérivant de la même esthétique, pâlissent dans les mêmes proportions. Et l'on a entendu un Stravinsky, illustre musicien russe, déclarer que Wagner pouvait encore se lire, mais non plus s'écouter.

En revanche, les poèmes libres pour orchestre et les actions lyriques basées sur l'élément populaire, ont conservé toute leur saveur. Les magnifiques produc-

tions de l'école russe, de même que celles de la jeune école espagnole, ont su gagner les suffrages de l'élite musicienne et de la foule, et semblent devoir braver l'épreuve du temps. Boris Godounow, de Moussorgsky, contemporain des chefs-d'œuvre wagnériens, ne l'emporte-t-il pas déjà sur eux par la vitalité, la verve, et ce je ne sais quoi par où s'affirment les œuvres conçues *sub specie æternitatis ?*

L'Espagne est la dernière en date des nations dont le renouveau musical, éclatant comme chacun sait, s'est développé sur la base du chant populaire. Et tout porte à croire que cette extraordinaire renaissance sera durable. Eclose sans effort apparent, ayant conquis l'immédiate et unanime admiration du monde, elle nous ouvre des horizons infinis.

***

Chose curieuse ! L'Espagne avait toujours cultivé le chant populaire mais comme en se cachant, comme en doutant de la valeur impondérable d'un tel gage de survie. Les anciennes productions de son école, basées sur les chansons et danses des diverses régions, sont uniquement de « petit genre », de *género chico*. Ni symphonie ambitieuse, ni opéra pompeux ne sont nés avant le XXe siècle des mélopées et des rythmes caractéristiques des différentes régions de la péninsule : mais tout au plus des *tonadilles,* ou tableautins scéniques, pleins de couleur et de mouvement, analogues aux intermèdes italiens, et qui abondèrent en la seconde moitié du XVIIIe siècle, pour se transformer par la suite en ces petites *zarzuelas* dont s'approvisionnent encore aujourd'hui les théâtres « par sections » de Madrid. Il a fallu que les étrangers révèlent aux Espagnols l'inestimable valeur de leur trésor populaire pour que ces derniers finissent par y croire. Ainsi de l'humour de Cervantes, du panache de Guillen de Castro et de la dramaturgie de Calderon qui durent être respectivement adoptés et consacrés par l'Angleterre, la France et l'Allemagne — en vertu d'affinités naturelles — avant que d'être reconnus par l'Espagne, cette belle indifférente.

En l'occurrence, c'est à des Français que revient l'honneur d'avoir soutenu, encouragé les timides

essais des jeunes compositeurs espagnols en vue de fonder une école nationale.Ceux-ci ne pouvaient compter sur aucun appui officiel dans leur propre patrie. Toutes les places conservatoriales y étaient occupées par des maîtres formés par l'Italie dominatrice du théâtre. On sait que le *Teatro Real* de Madrid donne chaque année de courtes saisons d'opéra à l'aide de compagnies recrutées dans les principaux centres du *bel canto* italien. Le signataire de ces lignes a pu entendre ainsi des œuvres lyriques françaises et les drames wagnériens interprétés en italien et à l'italienne par des artistes d'élite, certes, mais que l'on sentait tous suggestionnés par Verdi. Aussi bien l'influence de tels spectacles, renouvelés de ceux qu'imposait en Espagne, au XVIIIe siècle, la production tyrannique d'un Farinelli, fut encore plus désastreuse au XIXe siècle pendant lequel, partout ailleurs, la musique réalisa des progrès si décisifs. A l'aube du XXe siècle, on pouvait constater en Espagne la ruine du théâtre lyrique national dont l'œuvre de Calderon (1) avait marqué au XVIIe siècle le merveilleux fleurissement, ainsi que le remarque par exemple Wagner, préparant sous l'égide du grand Espagnol son *Tristan et Yseult*. Quant à la symphonie, qui l'eût pu cultiver, alors que nulle compagnie orchestrale n'était là pour l'interpréter ?

Les Maîtres Vincent d'Indy, Paul Dukas et Claude Debussy, en attirant à eux, par leur forte personnalité, les quelques artistes espagnols qu'une situation aussi misérable condamnait à l'exil, ont bien mérité de l'Espagne et de l'Art. Ils ont su discerner ce que pouvaient apporter d'inouï des musiciens jeunes et non inféodés encore à des clans ou partis, à ces « chapelles » si bien dénommées. Ils se sont bornés à des conseils techniques grâce auxquels les autodidactes d'au-delà des Pyrénées sauraient développer harmonieusement des dons uniques. Et ils se sont gardés de proposer en modèles les créations d'un passé où l'Es-

(1) N'oublions pas la place que Lope, Tirso, Alarcon, Rojas, Moreto, Castro, Montalvan, donnèrent également à la musique dans leurs œuvres les plus estimées. Cf. Mitjana : *Histoire de la Musique en Espagne*, « Encyclopédie de la Musique », tome IV, p. 2065. Delagrave, éd.

pagne n'avait pu faire entendre une voix autorisée. Ils ont dit à ceux qui les venaient consulter : « Nous ne vous considérons pas comme des disciples mais comme des amis. Vous êtes d'une nation qui d'une part connut au XVIe siècle une splendide floraison polyphonique avec Victoria, Guerrero et Morales, et d'autre part possède un chant populaire aux possibilités illimitées de récréation. Il vous faut retrouver le sens musical pur des polyphonistes de votre âge d'or et individualiser votre *melos* populaire suivant votre propre tempérament, comme firent les romantiques allemands avec le *lied*, et les Norvégiens et les Russes avec les chansons des fjords ou des steppes. Mais surtout *restez vous-mêmes*. Que nos propres œuvres ne vous inspirent que le souci d'une écriture probe et qui s'efforce d'être absolument personnelle. Ne les imitez jamais ! »

Ce langage a été tenu à des artistes qui ont nom Albéniz, Turina, Granados, Manuel de Falla, Usandizaga, lesquels sont précisément estimés aujourd'hui comme les plus illustres représentants de l'École Espagnole. Nos maîtres avaient vu juste. Leurs pressentiments se sont réalisés. N'est-il pas légitime de leur rendre ici hommage pour leur clairvoyance et leur désintéressement ?

***

En 1909, M. Rafael Mitjana, à qui nous devons de remarquables études de musicologie classique espagnole, publiait un petit livre d'essais sur l'art musical contemporain en Espagne, d'un ton fort désabusé (1): « Arriverons-nous ? se demandait-il : il me semble que jamais, étant donné le manque d'éducation esthétique du public, des amateurs et même, ce qui est plus grave, des compositeurs... Il est certain que tous les essais demeureront infructueux, j'en suis assuré, car ce n'est pas en écrivant de la musique affectée, pleine de lieux communs et de topiques wagnériens comme faisait Chapi, ou en mystifiant les chants populaires suivant les procédés de Caballero, ou en imitant les complexes sophistications des décadents belges et

(1) *Para musica vamos !...* Sempere et Cie, éd., Valencia.

français comme fait Morera, ou enfin en pastichant les classiques suivant l'usage invétéré chez Vives, que l'on peut créer la musique nationale. Pour y parvenir il faut tourner le dos aussi bien à Wagner, prototype du drame lyrique allemand, qu'à la moderne école *vériste* italienne, et se baigner dans les saines traditions de notre art foncièrement national, car nous en avons eu un, et, qui plus est, fort glorieux.

» Seul, PEDRELL a jusqu'ici écrit de la musique véritablement espagnole en ses *Pyrénées,* en sa *Célestine* et en son *Comte Arnau.* C'est peut-être pour cela que nul, en sa patrie, ne lui a prêté d'attention. Et s'il a réussi, comme tout le monde cultivé le reconnaît, c'est précisément parce qu'il a suivi le chemin que j'ai indiqué précédemment. Car pour pénétrer le sentiment d'une race, non seulement il faut connaître la cristallisation de son idéal artistique dans les œuvres de ses grands génies, mais encore savoir écouter le chant populaire que Herder appelait *la voix du peuple* ».

M. Mitjana, qui fut l'un des hommes d'Espagne les plus au courant de la musique classique de son pays, s'est ici montré mauvais prophète, car ses compatriotes sont « arrivés » bien vite à créer une musique nationale. Mais en outre, en ne citant que PEDRELL comme unique et heureuse exception, il méconnaissait l'admirable mouvement de rénovation entrepris un peu partout en la péninsule, hors des milieux conservatoriaux si rétrogrades, sous la jeune et vigoureuse poussée de musiciens profanes indépendants, et de maîtres de chapelle nourris de l'art classique des Victoria, des Guerrero et des Morales. Il oubliait qu'Albéniz avait fait jouer dès le 5 janvier 1896, au Liceo de Barcelone, sa *Pepita Jiménez,* qui fonde le drame lyrique espagnol moderne, et composé dès 1899 sa *Catalonia* pour orchestre, qui crée le poème symphonique espagnol. Il oubliait encore que Granados avait écrit dès 1890 ses plus célèbres *Danses* et fait jouer à Madrid, en 1898, son opéra *Maria del Carmen,* lequel traite le sujet connu plus tard en France sous le nom des *Jardins de Murcie.* Il oubliait enfin que Turina, Olmeda, Conrado del Campo, Villar, Espla, Pérez Casas, Usandizaga, avaient doté leur patrie d'une riche production de musique de chambre, *musica di*

camera, de caractère respectivement andalou, castillan, montagnais, levantin, murcien et basque. M. Mitjana vantait le seul Pedrell... Il se trouve qu'aujourd'hui les musiciens qu'il omettait sont « arrivés » selon son vœu à former la belle école nationale issue à la fois de la polyphonie classique et des nuances infinies du chant populaire des différentes régions, tandis que Pedrell ne parvenait pas à secouer l'indifférence du monde musical à son égard.

En vérité, il s'est passé en Espagne le même phénomène que l'on a pu observer en Russie lors de l'apparition de la *Koutschka* qui opéra au pays des Tzars la révolution musicale que l'on sait. Rimsky-Korsakov, dans *Ma vie musicale* (1) nous a montré comment, en dehors d'un Conservatoire dédaigneux, un groupe de cinq amateurs ignorants de la plus élémentaire technique de leur art : Balakirev, Cui, Moussorgsky, Borodine, et lui-même, avait osé brandir la bannière du nationalisme et rallier à elle, après une longue et âpre lutte, jusqu'à ce Conservatoire hostile.

Ainsi des autodidactes espagnols, parfois perdus au fond des provinces reculées, mais qui, ayant foi dans la légitimité de leurs revendications nationales, et unis dans le même amour d'un art éminemment populaire, ont su imposer avec une indomptable énergie aux maîtres officiels béatement soumis au joug italien, le sens perdu de la dignité espagnole et la volonté de se libérer.

L'étranger a suivi avec sympathie les efforts de tant de jeunes apôtres. Parmi ceux-ci, il en est qui ont pu voyager et trouver, ainsi que nous l'avons dit, avec l'appui des maîtres illustres de la France et parfois de l'Allemagne, la rapide consécration de leur talent. Mais les autres, moins heureux, qui sont demeurés en Espagne, ont droit aussi bien à la notoriété. Il est faux de juger de la musique espagnole moderne d'après les seuls Albéniz, Granados, Turina et de Falla, comme de la littérature espagnole contemporaine d'après les seuls Blasco Ibáñez, Pio Baroja, Valdès et Valle Inclán. C'est à nous de franchir les Pyrénées et de nous informer sans parti-pris.

---

(1) Ollendorf, éd., Paris.

Le but de cet ouvrage sera donc de mener chez nos voisins une enquête impartiale et d'en consigner les résultats en faisant abstraction de toute préférence personnelle. Pour aucun ne doit manquer sa place au grand soleil de l'art. Les individualités que nous aurons à évoquer ne se confondent point, et ne se résument pas en une plus importante. Car n'est-ce point la grande joie des travaux de l'esprit que chaque artiste peut avoir sa sphère d'action, et sa zone d'influence ? Il suffit d'être *soi* et de borner son ambition à ses propres possibilités. Mais ceci entendu, tout artiste sincère peut être créateur, et à ce titre retenir notre attention. Les *poetae minores* vivent aussi longtemps que les héros de l'art. Encore faut-il que les anthologies ne les oublient pas... Ce fut le strict devoir des historiens littéraires de nous conserver Théophile auprès de Ronsard. Ce sera le nôtre de remettre en lumière les musiciens qu'éblouit à cette heure le triomphe mondial d'un Manuel de Falla.

II. — LES PRECURSEURS

BARBIERI, PEDRELL et OLMEDA

L'essor fulgurant de la musique espagnole au XXe siècle a été déterminé par des causes multiples et d'effets heureusement convergents.

La rénovation debussyste sauvait la musique de la tyrannie wagnérienne et ouvrait des perspectives sur un monde en apparence inconnu: celui d'une musique libérée dans ses formes et ses moyens d'expression, d'une musique colorée et pittoresque. On rechercha les origines de ce mouvement d'émancipation, et on les trouva d'une part dans la polyphonie sacrée du XVIe siècle, les clavecinistes de l'école de Couperin le Grand, la décamation lyrique de Rameau opposée à celle de Gluck, d'autre part dans le précédent créé par les musiciens russes et en particulier par Moussorgsky.

Il en résulta un engouement subit pour les œuvres vocales de la Renaissance que se hâtèrent de nous

faire connaître Charles Bordes, puis Henry Expert, l'entrée à l'Opéra des chefs d'œuvre de Rameau, les exécutions au clavecin de Wanda Landowska, celles de Joaquin Nin au piano où l'école française ancienne avait la plus large part (1), enfin le succès éblouissant des poèmes russes au concert. La représentation mémorable de *Boris Godounow* de Moussorgsky à l'Opéra, le 8 mars 1922, fut le signal de la vogue définitive de la musique russe en France, et de cette sorte de souveraineté qu'elle exerce encore aujourd'hui auprès des artistes dits d' « avant-garde », lesquels ne jurent que par Stravinsky et reprendraient volontiers pour leur compte le vers de Voltaire :

C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière.

Nos maîtres musiciens déjà nommés : Debussy, D'Indy et Dukas, auxquels ici nous devons joindre Gabriel Fauré, ne furent pas les moins enthousiastes à l'égard d'œuvres au demeurant barbares et sans parenté réelle avec leurs œuvres propres. Aussi bien, lorsque des Espagnols isolés vinrent leur soumettre de timides essais qui démontraient de toute évidence la possibilité d'une école espagnole, digne en tous points de l'école russe et présentant même avec elle quant au chant, au rythme et à l'harmonie, des analogies frappantes, nos maîtres n'eurent pour les fils d'Ibérie que des encouragements, voire que des louanges. Debussy imposa Falla, D'Indy forma Turina et Usandizaga, Dukas aida Albéniz, et Fauré appuya en souriant ses confrères. Dès lors, l'école espagnole se trouvait reconnue et pouvait se mesurer au concert et sur la scène avec l'illustre école russe qu'elle égalait en «curiosités » d'écriture et surpassait en coloris et en fougue rythmique.

Mais on ignorait et on ignore encore comment s'était constituée cette école espagnole, et quels furent ses obscurs et si méritants pionniers. De même que les « Cinq » russes firent oublier Glinka et Dargomijsky, de même Albéniz, Granados, Turina, De Falla, Nin et Halffter nous laissèrent méconnaître le rôle joué par un Olmeda ou un Pedrell, en même temps

(1) M. Nin a consacré des séances entières à Chambonnières, Couperin, Rameau, Daquin, Dandrieu, Royer, Duphly, etc...

qu'ils nous rendirent indifférents à l'œuvre musicale de ces devanciers.

Or, il n'y eut point ici de génération spontanée. La renaissance musicale espagnole au XXe siècle est le résultat des efforts que synthétise le *Cancionero* de Barbieri (1890), le manifeste *Por nuestra música,* lancé par Felip Pedrell le 1er septembre 1891 (1), comme aussi le *Mémoire d'un voyage à St-Jacques de Galice* ou *Examen critico-musical du Codex du Pape Calixte II* publié par Federico Olmeda en 1895 (2) et qui annonce le magnifique recueil du *Folk-Lore de Castille* (3), lequel devait être primé aux Jeux Floraux de Burgos en 1902. Elle découle en même temps des exemples donnés par l'Ecole Catalane (Alió et Morera en tête), par Albéniz et Granados (4), tous deux, au demeurant, disciples de Pedrell.

Barbieri, Pedrell et Olmeda, Albéniz et Granados, sont donc les « précurseurs » de la renaissance musicale qui nous occupe, et leur œuvre doit nous retenir un moment.

***

Lorsque l'on songe qu'un Joaquin Nin, illustre compositeur espagnol contemporain dont nous dirons plus tard la brillante odyssée, ne peut faire accepter qu'en 1927 à la Philharmonique de Madrid, l'audition de « chants populaires » récréés, et enfin considérés comme des joyaux artistiques, on ne peut s'empêcher de conclure qu'il a fallu bien des années pour que la voix du peuple, *vox populi,* devienne la voix divine, *vox dei.*

« C'est sur la base du chant national que chaque peuple devrait construire son système artistique », énonçait dès 1774 le P. Eximeno dans ses *Origines et Règles de la Musique* (5). Avant qu'une telle vérité

(1) Barcelona. Imp. de Henrich y Ca, op. in 8° de 134 pág.
(2) Burgos, Daniel Pérez Cecilia éd. Espolón 2-4.
(3) *Ibid.*
(4) Cf. Henri Collet : *Albéniz et Granados.* Collect. « Les Maîtres de la Musique », Alcan, éd., Paris.
(5) Roma, 1774, nella Stamperia di Michel Angelo Barbellini, nel Palazzo Massimi.

fût admise, des musiciens furent à la peine qui plus tard ne connurent pas l'honneur. On les crut maniaques — *chiflados* — parce qu'ils rappelaient au public indifférent l'axiome, aujourd'hui accepté par tous, d'Eximeno. On souriait de la « douce folie » d'un Barbieri, d'un Pedrell et d'un Olmeda et l'on affirmait que le chant populaire enchassé naguère dans les *tonadilles* pouvait tout au plus s'entendre dans les flonflons de l'opérette, de la *zarzuela de género chico,* ou dans les orphéons qui tiennent par ailleurs une si belle place dans la vie musicale du peuple espagnol.

Que les temps sont changés ! Grâce à la tenace et féconde campagne de Barbieri, Pedrell et Olmeda, le chant populaire est à présent l'objet de l'étude approfondie des musiciens modernes de la péninsule. Au début du XXe siècle, Albéniz et Granados, enfin devenus maîtres à leur tour, en font la base même de leurs œuvres définitives : *Iberia* et *Goyescas*. Un Conrado del Campo, renonçant à son idéal wagnérien et franckiste, écrit l'opéra *El Avapiés* et prépare une *Symphonie Madrilène* avec chœurs. Un Turina, échappant à l'emprise d'indyste, compose des tableaux nettement andalous. Pérez Casas médite le poème symphonique de *Calixto y Melibea*. Usandizaga et Guridi donnent respectivement les œuvres lyriques basques dans *La Llama* et *Amaya*. La Viña et Moreno Torroba expriment l'âme castillane dans leurs productions lyriques *La Espigadora* et *La Mesonera de Tordesillas*. Le jeune Halffter écrit l'allègre *Chanson du Lanternier*. Rogelio Villar perfectionne sa musique de chambre léonaise. Oscar Esplá bâtit sur une gamme levantine ses œuvres : *Evocations, Danses, Confins, Cyclopes* et *Cimes*. Roberto Gerhard, Mompou, Pahissa, Lambert, Pujol, Gibert, Romeu, Marraco, Alfonso, Toldrá, développent avec éclat la splendide école « catalane » fondée par Millet, Nicolau, Morera, Noguera et Lamote de Grignon. Joaquin Nin publie avec un succès devenu rapidement universel ses recueils de chants populaires, librement harmonisés. Enfin Manuel de Falla symbolise aux yeux d'une Europe prompte à définir, l'émule espagnol du Russe Stravinsky.

Cet essor magnifique de l'Espagne musicienne est dû à Barbieri, Pedrell et Olmeda, dont les deux der-

niers tout au moins (1) demeurent encore inconnus des foules si accueillantes à leurs disciples.

***

Quelles sont les raisons de cet injuste ostracisme ? En ce qui concerne Pedrell, des motifs d'ordre technique malheureusement trop évidents ont découragé les chefs d'orchestre qui tentèrent de faire connaître son œuvre, à savoir une *Trilogie* reposant sur les emblèmes nationaux : *patria* (*Les Pyrénées*), *amor* (*La Célestine*) et *fides* (Raymond Lulle (2), *le Comte Arnau* ou *la Glose*. Chez Pedrell, il n'est point de développement musical, mais un simple enchaînement de thèmes populaires pris un peu partout et non caractérisés ; harmonisés avec un goût exquis, mais avec abus excessif de pédales et de doublements à la basse ; orchestrés avec légèreté et transparence, mais en des tonalités sans rapport entre elles. La monotonie qui en résulte est décevante.

Pour ce qui touche Olmeda, la mort de ce véritable artiste survenue trop tôt, ne lui permit pas de réviser et d'éditer ses belles œuvres symphoniques et de chambre qui même en ce temps, et malgré leur extrême et presque archaïque simplicité, ne sauraient manquer d'émouvoir les musiciens par leur étrange saveur. Seules, une *sonate* pour piano, publiée à Paris (3), et quelques œuvres pour orgue que fit connaître le virtuose Joseph Bonnet ont empêché leur auteur d'être complètement oublié. Mais quel éditeur osera nous donner les trois quatuors à cordes, dont l'un, en *mi bémol*, fut joué « en manuscrit » pour la première fois à Bordeaux aux concerts des Cinq Ecoles du mois de décembre 1909, ou les trois symphonies dont la première, en *la*, devait être révélée aux Parisiens par feu Chevillard ?

Pourtant, quatuors et symphonies valent la peine

(1) Barbieri a eu en effet, de son vivant, un certain succès de compositeur, grâce au genre choisi par lui qui le fait classer, à ce point de vue, parmi les petits maîtres tels que Breton, Chapí et Vives.

(2) Inachevé.

(3) Henry Lemoine, éd. 17, rue Pigalle.

d'être connus, ne serait-ce que pour prouver au monde musical qu'Olmeda fut un véritable précurseur ; qu'il ne s'est pas contenté d'emprunter au peuple ses récits ou ses thèmes, mais qu'il en a pénétré le mystère, et s'en est incorporé la poésie. Tel admirable lied entendu par les monts castillans refleurit chez Olmeda après avoir subi une sorte de cristallisation au creuset de son âme. La mélopée issue du sol natal, Olmeda en devina avec sa sensibilité aiguë toute la portée humaine. Et si, dans la symphonie en *la* par exemple, on entend la voix de la *meseta,* du haut plateau de Castille, c'est que cette musique embrasse par la noblesse de la pensée et la pureté de sa forme, la plus grande et la plus large humanité. Mais, folkloriste convaincu, Olmeda sait bien que la musique doit garder le caractère propre à sa nationalité. Or,, pour être vraiment nationale, une musique doit se vivifier aux sources populaires. Olmeda y puisa largement.

Au reste, il est le premier à avoir restitué au chant populaire son atmosphère harmonique adéquate. On admire fort aujourd'hui les harmonisations de Manuel de Falla ou de Joaquin Nin. Nous ne devons pas oublier que vingt années avant eux, Olmeda savait parer la voix du peuple d'une libre ambiance sonore ainsi que le prouve un recueil de *Chansons Populaires* paru à Burgos (1), et dont les Concerts de Musique Espagnole organisés plus tard au Havre par G. Jean-Aubry, le 30 octobre 1910 faisaient connaître, grâce à Mlle Rachel Launay, trois admirables exemples : Chanson pour obtenir la pluie, Chanson pour le jour des Rois, et Laudes à l'Immaculée. Il suffit de comparer les harmonisations libres et si musicales d'Olmeda aux réalisations scolaires de Pedrell pour juger de la supériorité musicale éclatante du premier de ces deux artistes.

***

Quoi qu'il en soit, ni Pedrell ni Olmeda ne réussirent jusqu'ici à se faire apprécier comme compositeurs, alors que leur renom de musicologues se trouve solidement établi. Au premier, l'on doit pour ainsi

(1) En vente chez D. Pérez Cecilia, Espolon, 2-4.

dire la création de la Musicographie espagnole, et un énorme labeur d'historien dont témoigne l'Index de l'Hommage qui lui fut offert par sa ville natale, à l'occasion de ses soixante-dix ans (1) : anthologie de l'*Hispaniae Schola musica sacra,* bulletin mensuel de *la Música religiosa en España,* le *Teatro lirico español anterior al siglo XIX,* le *Folk-lore musical castillan du seizième siècle,* l'*Emporio cientifico é histórico de Organografia musical antigua española,* une étude sur la *Festa d'Elche,* la publication des *Quinzaines Musicales* du journal *La Vanguardia,* les *Prácticas perparatorias de instrumentación,* la traduction de *l'Education Musicale* de Lavignac, et dans le *I.M.G.* une étude sur l'*Indigénisme musical espagnol du théâtre du XVIIe siècle,* la publication dans la *Revista Musical Catalana* des *Músichs vells de la terra,* l'*Antologia de organistas clásicos españoles,* le *Catalèch de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* les volumes : *Músicos contemporáneos y de otros tiempos, Jornadas de Arte, Orientaciones ;* sans oublier les anciennes *Lettres à un ami sur la musique de Wagner,* une *Grammaire musicale,* une encyclopédie critique dont les *Sonates* de Beethoven, les revues : *Salterio Sacro-Hispano* et *Notas Musicales y Literarias* hélas éphémères, le *Dictionnaire technique* et le *Dictionnaire biographique* issus de la primitive *Ilustración musical hispano-americana* et interrompu au milieu de la lettre G, enfin le célèbre manifeste *Por nuestra música* auquel nous avons déjà fait allusion.

Auprès de ce formidable bagage, l'apport d'Olmeda semble mince, mais il est de qualité: *Mémoire d'un voyage à St-Jacques de Galice* ou *Examen critico-musical du Codex du Pape Calixte II, Discours sur l'orchestre religieux, Pie X et le Chant Romain* et surtout le magnifique *Folk-lore de Castille* que complète la publication à Madrid de la revue *La Voz de la Música,* anthologie infiniment précieuse.

Là encore il y a entre Olmeda et Pedrell la différence existant entre le critique et le compilateur. Olmeda est musicien et tout bouillant d'idées, fertile en

(1) Cf. Escritos Heortásticos, Supl. Tortosa, casa social del Orfeó Tortosi, 1911.

ingénieux aperçus, visionnaire quant à l'avenir. Pedrell demeure l'érudit, au demeurant un peu brouillon et qui ne tire aucun parti de la masse de documents qui lui est remise. De l'œuvre musicologique d'Olmeda se déduit tout le mouvement de rénovation musicale espagnole. De celle de Pedrell nous rapportons une vue plus exacte sur le passé mort.

On trouvera dans l'*Histoire de la Musique* (Espagne) de l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (1) une analyse détaillée des prévisions d'Olmeda quant à la possible renaissance de l'école musicale espagnole. Nul avant lui n'avait tenté de rattacher techniquement la musique d'aujourd'hui à celle d'hier. Par lui, les modernes se relient aux anciens. Et la chaîne se noue des symphonistes contemporains aux polyphonistes du siècle d'or, des organistes actuels à Cabezon, des recréateurs du folk-lore aux *tonadilleros* du XVIIIe siècle, fils des guitaristes du XVIIe et petits-fils des *vihuelistas* du XVIe.

***

a) Barbieri et son influence (2)

Barbieri (1823-1894) est le premier en date des contempteurs de l'italianisme néfaste dont Arrieta, avec son opéra *Marina* (1874) demeure le plus célèbre représentant. D'abord, il aime la musique et fonde l'orchestre de la *Société des Concerts* où lui succèdera Jésús de Monasterio (1866-1876). Puis il s'intéresse au folk-lore, ce dont témoigne son *Cancionero de Palacio* des XVe et XVIe siècles. Enfin, il envisage le premier la possibilité d'une renaissance par le retour au populaire.

Nous dirons plus loin un mot de son œuvre proprement musicale qui n'est pas à la hauteur de ses vues musicologiques. Mais il apparaît que sans lui, peut-

(1) Delagrave, éd., Paris. PP. 2472 sq.

(2) Disciple de Pedro Albéniz, le premier Espagnol qui écrit une *Méthode pour piano*. Entre au Conservatoire en 1837. Est clarinettiste, chanteur, compositeur, musicologue. Laisse une œuvre musicale importante : *Gloria y Peluca* (1850). *Jugar con fuego* (1851), *Mis dos mujeres* (1855), *El Barberillo* (1874).

être Pedrell même n'eût pas pris aussi au sérieux le folk-lore de son pays.

Barbieri, par son *Cancionero* classique, ouvre la voie où s'engageront les musiciens de l'avenir. Par le caractère citadin de son inspiration il fait accepter dans les salons la mélodie populaire que Pedrell et ses continuateurs replaceront dans un cadre agreste. Ainsi prépare-t-il sans s'en douter l'œuvre future des musiciens espagnols jaloux de donner à l'art national la place qui lui revient dans le concert européen.

***

b) Pedrell et son influence

Pedrell, avons-nous dit, a créé la musicologie espagnole, et peut s'honorer d'avoir eu un disciple (1), à coup sûr supérieur à lui-même : M. Rafael Mitjana, auquel nous sommes redevables de beaux travaux musicographiques tels que : *Sobre Juan de la Encina* musicien et poète, *La musique contemporaine en Espagne et Felipe Pedrell, Essais de critique musicale, Déchants et contrepoints, Au Magreb-el-Aksa* (Voyage au Maroc), *L'orientalisme musical et la musique arabe,* le *Cancionero de Upsala* (2), *Le maître Rodriguez de Ledesma et ses Lamentations de Semaine Sainte, Les Pyrénées* et *la Célestine* de Felipe Pedrell, *Correspondance de P. Mérimée avec Estébanez Calderón,* et surtout l'ouvrage considérable que représente *La Musique religieuse sacrée et profane en Espagne depuis les origines jusqu'à nos jours* parue dans l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris. Un dernier travail intitulé : *Para Música vamos !...* ou études sur l'art musical con-

(1) Sans parler d'autres plus modestes musicologues qui, par ailleurs, furent souvent ses collaborateurs désintéressés, tels que le P. Uriarte, J.-B. Guzman, J.-F. Riaño, M. Baixuli, J. de Chia, A. Lozano Gonzalez, F.-J. Blasco, J. Ruiz de Lihory, Gonzalez Agejas, F. Gascue, J. Dominguez Berrueta, M. Rué, D.-G. Suñol, Don MaurSablayrolles, etc... Cf. Encyclopédie de la Musique et Dict. du Conservatoire *cit.* t. IV. *Renaissance Musicale, Espagne,* p. 2474.

(2) Une jeune musicien valencien, M. Querol, lui a consacré récemment une thèse.

temporain en Espagne n'ajoute rien, comme nous l'avons indiqué, à la gloire réelle du savant consciencieux et de sûre information que fut M. Mitjana. Mais n'étant pas musicien et devant tout à son maître Pedrell, notre critique fut hypnotisé par la forte personnalité du compositeur de Tortosa au point de ne plus rien voir qu'à travers l'œuvre et les tendances pédrelliennes. Il en résulte que les jugements de M. Mitjana sur le mouvement musical contemporain en Espagne sont entachés d'erreurs, et que l'apologie que fait le jeune savant de la musique du « Wagner espagnol » dépasse la mesure et apparaît aujourd'hui puérile. En revanche, les pages nombreuses qu'il consacre à la musique ancienne de son pays, sont vraiment excellentes et corrigent les ébauches trop rapides de Pedrell. Peut-être est-il permis de reprocher cependant à son *Histoire de la musique en Espagne* de l'Encyclopédie du Conservatoire de manquer de justes proportions et d'être trop succincte quant à l'étude des polyphonistes du XVIe siècle. Un petit *tonadillero* du XVIIIe siècle ne saurait avoir droit à plus de lignes que le grand Victoria. Mais ne nous plaignons pas que la mariée soit trop belle. Le temps remettra en leur vraie place les nombreuses figures de musiciens que M. Mitjana a quelquefois dressées sur le même plan.

***

c) Olmeda et son influence

Olmeda n'eut pas de disciples directs. Aucun musicologue n'a repris pour son compte les séduisantes théories techniques du maître, et nul musicien ne s'est inspiré des exemples si sobres et forts qu'Olmeda nous a laissés d'une récréation traditionaliste du folk-lore.

Cependant le fascicule dû à Manuel de Falla au sujet du *Cante jondo* ou chant profond andalou (1), définit techniquement les caractéristiques du mélos gitane de l'Albaicin d'après les propres méthodes d'exégèse inaugurées par Olmeda quant au mélos de

(1) Editorial Urania. Granada. 1922.

Castille. Et d'autre part un Moreno Torroba, un La Viña, un Pedro Blanco, semblent aujourd'hui retrouver, dans leurs œuvres d'ambiance nettement castillane, le style dépouillé, la gravité, la noblesse, l'accent quasi archaïque de l'auteur de la *Symphonie en la.*

Mais la plupart des musiciens modernes espagnols étant attirés par le riche folk-lore de l'Andalousie aux multiples possibilités de coloris, il n'est pas étonnant qu'Olmeda, confiné dans le folk-lore castillan, n'ait point trouvé d'adeptes immédiats dans la péninsule. Chose curieuse ! C'est un Basque français, Raoul Laparra, qui seul jusqu'ici nous ait donné avec son hallucinant drame lyrique de *la Habanera,* la réalisation des plus chers désirs d'Olmeda avec lequel, par ailleurs, Laparra s'était lié de grande amitié. Pedrell, en faisant à l'auteur de ces lignes, un éloge chaleureux de *la Habanera* qu'il estimait nettement supérieure à *Carmen,* justifiait ainsi les théories de son rival Olmeda.

En revanche Olmeda, de par son caractère sacerdotal, ne pouvait manquer d'exercer la plus salutaire influence sur les destinées de la musique religieuse espagnole contemporaine. Ayant écrit les ouvrages que l'on sait sur le style polyphonique sacré, ayant dirigé l'une des plus vivantes revues de musique religieuse, et s'étant dépensé sans compter dans les multiples congrès que fit naître la réforme pontificale, on devait s'attendre, malgré les jalousies existant « dans l'âme des dévots », à ce que peu à peu, sa forte personnalité influât sur la matière malléable que constitue la cervelle d'un « maître de chapelle ».

Et c'est ce qui arriva. En dépit qu'ils en aient, les différents maîtres de chapelle de la péninsule se sont convertis aux idées d'Olmeda, et s'il est parmi eux, à cette heure, d'honorables disciples de Victoria, de Guerrero ou de Morales, c'est à Olmeda que nous le devons. Ainsi le reconnaissait le P. Luis Villalba, maître de chapelle de l'Escurial, avouant dans sa revue *La Cité de Dieu,* à propos du Congrès national de musique sacrée, célébré à Valladolid, entre le 26 et le 28 avril 1907 : « Personne n'oserait aujourd'hui prendre la défense des compositions à accompagne-

ment *guitaresque* que l'on jouait naguère encore (1)».

Les prélats espagnols se montrèrent en l'occurrence opportuns mécènes en favorisant le mouvement initié par Olmeda. Tel « cet archevêque de Madrid-Alcalá, fondant l'*Association Isidorienne* pour la réforme de la musique religieuse selon les prescriptions du Saint-Siège. Ladite *Association* débuta en participant aux fêtes du *Corpus* célébrées en la cathédrale de Madrid en 1895, et de la Semaine Sainte, en 1896 et 1897. Mais son acte le plus important fut la *Fête de Musique Religieuse* célébrée à Bilbao en août 1896. Sous la présidence des évêques de Madrid et Vitoria, se réunirent les maîtres Guilmant, Bordes, Vincent d'Indy pour la France ; Tebaldini pour l'Italie ; Pedrell, P. Uriarte, Monasterio, Zubiaurre, Arin et Olmeda pour l'Espagne. Là se fondirent en une seule les aspirations de la *Schola Cantorum,* de la *Cappella Antoniana* de Padoue, et de l'*Association Isidorienne*. Ces travaux de restauration eurent leur écho à Barcelone, où furent interprétés les grands polyphonistes espagnols, de Victoria à Brudieu ; puis à l'Escurial et à Montserrat, où les *escolanies* (écoles d'enfants de chœur) se consacrèrent avec application aux nouvelles méthodes ; enfin au Collège du *Corpus Christi* de Valence où le Mro. V. Ripollés sut reprendre la juste interprétation des polyphonistes valenciens dont, au début même du XIXe siècle, le maestro Francisco Cabo semble être le continuateur progressif, de même que l'organiste valencien Pascual Pérez, son contemporain, renouait la chaîne des grands organistes classiques (2) ».

Le P. Nemesio Otaño est l'auteur d'une *Anthologie moderne Organique espagnole* (3) où figurent les œuvres marquantes de la plupart des réformateurs de musique religieuse suscités par Olmeda. Sauf Arriola, qui fut élève d'Eslava, Tafall demeuré farouche Galicien et Mas y Serracant plutôt disciple de Pedrell, nous y trouvons Ripollés, Busca, Rodriguez,

---

(1) *El primer congreso nacional de musica sagrada.* Madrid, 1907.

(2) Encyclopédie de la Musique et Dict. du Conservatoire, *cit.* t. IV. *Renaissance Musicale Espagne*, p. 2475.

(3) Bilbao (Lazcano y Mar éd.).

Cumellas Ribó, Valdès Goicoechea, Urteaga, J.-B. Lambert, Otaño lui-même, Alfonso, Balerdi, Garaizabal, Gabiola, Beobide, qui tous, volontairement ou non, se rapprochent de l'idéal prêché par Olmeda. Le P. Otaño inclut dans son anthologie V. M. de Gibert qui tient son savoir du maître français D'Indy, et J. de Guridi qui fut l'élève de Jongen à Bruxelles et de Neitzel à Cologne, et s'en souvient. D'autre part il omet Juan de Montes, le glorieux organiste de Lugo ; le P. Iruarrizaga, nouveau Victoria ; enfin le vénéré J. M. Ubeda, organiste de Valence. Il n'importe : dans l'ensemble, l'école moderne de musique religieuse espagnole apparaît féconde et porte la marque d'un nationalisme dont tout l'honneur revient à celui qui écrivit dès 1896 le *Discours sur l'orchestre religieux,* c'est-à-dire à Don Federico Olmeda (1).

***

b) Le Chant Populaire et son utilisation

Pedrell et Olmeda furent les premiers, dans le *risorgimento* espagnol, à étudier scientifiquement le chant populaire de leur pays et à l'utiliser dans leurs œuvres d'une façon vraiment musicale. Avant eux, nous ne trouvons que les « mystifications » *alla* Caballero dont nous parlait R. Mitjana.

Il s'ensuit que l'on ne peut comprendre la portée du mouvement qui suivit sans posséder quelque notion de ce chant populaire si varié et aux possibilités infinies de développement.

Dans l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire,* M. Raoul Laparra, Grand Prix de Rome, et compositeur réputé de la *Habanera,* a consacré une importante étude à ce chant populaire des diverses régions de la péninsule, et sa conclusion est que le *flamenco,* ou chant gitano-andalou, sera assurément la base de la future école espagnole : « C'est du *flamenco* primitif et brut, écrit-il (2), que

(1) Il faut suivre la revue *Tesoro Sacro-Musical,* de Madrid, qui publie toutes les nouveautés de musique religieuse.
(2) P. 2400. L'étude de R. Laparra fut écrite en 1914.

jaillira le grand renouveau musical de l'Espagne. En ce jardin sauvage d'une Alhambra désertée se fera l'éclosion d'un art supérieur et magnifique. Cette fleur, dont les pétales rythmiques auront des formes infinies et les mélodieuses émanations un charme d'abîme divin, il me semble déjà la respirer... A son parfum, une vision se dégage... Est-ce la danseuse gitane entrevue autrefois, ou bien la fée flamenca, la muse de l'art prochain du Sud ?... Deux yeux... L'accent noir d'une crinière courte sous la galette d'un petit sombrero plat... Le flottement d'un manteau de corrida que percent les feux d'un corsage étoilé d'argent...

Et, tout de suite, un hurlement de foule gicle, acclamant le *paseo* gaillard et léger du petit être prometteur qui, tête de côté, châle de Manille soulevé d'un mouvement méprisant de l'épaule, les regards en banderilles, traverse l'air dans cette allure gardée, gire, claque un coup de talon, reprend son pas de chatte et passe... »

Etonnante prévision d'un proche avenir ! Dix ans plus tard, un Manuel de Falla, s'étant réfugié tel un ermite gitane, dans les bosquets édéniens de l'Alhambra, devait en effet révéler au monde étonné les splendeurs du *flamenco*, en imprégner les effluves de ses *Nuits dans les jardins d'Espagne*, en faire éclater les rythmes dans *le Tricorne ou les Sept Chansons*, en émaner le charme d'abîme divin dans sa *Vie brève*, et réaliser enfin le rêve de son aîné par la composition de ce rutilant *Amour Sorcier* où l'extraordinaire danseuse Argentina, la « fée flamenca » suivant l'expression de Laparra, devait faire « hurler » d'enthousiasme tant de foules...

Et tandis que Laparra hésitait à définir le *flamenco* et à le distinguer du *cante jondo* ou chant profond andalou, ajoutant que « «toute étude attentive devra nécessairement s'en préoccuper (1) », Manuel de Falla devait lui répondre plus tard en spécifiant les caractéristiques du mélos gitane de Grenade, à savoir « l'emploi de l'enharmonie comme moyen de modulation, usage d'un circuit mélodique ne dépassant pas

(1) *Ibid.* p. 2398.

les limites d'une sixte, réitération obsédante d'une même note accompagnée souvent d'une appogiature supérieure et inférieure, mélodisme rappelant plutôt une inflexion vocale qu'une tournure ornementale, dans les *Seguiriyas, Soleares, Serranas, Polos* et *Cañas,* accompagnées de guitare, et les *Martinetes, Carceleras, Tonas, Livianas* et *Saetas* non accompagnées. De ce chant profond dérive le « flamenco » bien connu pour ses rythmes de *malagueñas, granadinas, fandanguillas, rondeñas, alegrias, peteneras, tientos, bulerias* et *tarantas* (1) ».

Le fascicule de Manuel de Falla sur le « cante jondo » complète du point de vue musical ce que, du point de vue chorégraphique, nous connaissions du *flamenquismo* par les remarquables *Scènes Andalouses* de don Serafin Estébanez Calderón dit « le Solitaire (2) ». Les articles intitulés *Le Bolero, Un bal à Triana et Bal moderne et Danse Antique, sont des* tableaux achevés de l'art « flamenco ». Voici, par exemple, la *Caña,* « accent prolongé débutant pas un soupir, et qui, ensuite, parcourt toute l'échelle et tous les tons, répétant souvent le même vers, et concluant par un autre quatrain chanté sur un air plus vif, mais non pour cela moins triste et lamentable ». Puis les *polos* et *serranas* dans lesquels « le chanteur commence par un soupir, la guitare ou la théorbe attaque d'abord avec un son suave et mélancolique en *mi* mi*neur,* la main gauche passant alternativement et sans variations d'une position à l'autre et la droite tourmentant les cordes par une détente du poignet et des doigts, d'abord doucement et faiblement, ensuite fortement et avec fureur, selon l'intention et le sens du quatrain. Le chanteur ou la chanteuse commencent quand ils veulent, et la danseuse aux crotales de grenadier et d'ivoire entame aussi ses mouvements avec l'introduction que comporte toute danse et qu'on appelle là-bas *paseo* ». Après quoi viennent les *peteneras* pareilles à des *seguidillas* « qui vont légère-

(1) Cf. H. Collet : *Albéniz et Granados.* Collect. « Les Maîtres de la Musique ». Paris. Alcan éd., pp. 82 et 83.

(2) Cf. Colecc. de Escritores Castellanos. Madrid. Obras de E. C. tomo I. Escenas Andaluzas.

ment dans l'air, mais auxquelles la voix du chanteur donne une mélancolie inexplicable ». Enfin les *romances* ou *corridas* qui débutent « avec ces trémolos de la premiere corde soutenus par ces mélancoliques vibrations de la sixième ,tous rythmés d'une manière grave et solennelle et, de temps en temps, comme pour souligner la mesure, l'intelligent exécutant donnant de faibles coups sur la caisse de l'instrument, particularité qui augmente la triste attention de l'auditoire (1) ».

***

La merveilleuse tristesse du chant gitano-andalou, qui tient au pouvoir de ses magiques gammes orientaels ,ne doit pas nous aveugler au point de nous faire dédaigner les trésors plus modestes du folk-lore d'autres régions.

Au demeurant, les modes arabes se sont infiltrés dans tous les chants de la péninsule et M. Raoul Laparra a pu découvrir dans telle danse basque la gamme *ré, mi* bémol, *fa* dièze, *sol, la, si* bémol, *do* dièze, *ré,* qui se trouve être la pure gamme arabe. « Au reste ,ajoutait ici le compositeur, le caractère oriental de l'exemple est frappant pour quiconque a voyagé dans la Méditerranée islamique. Du grouillement lumineux des marchés marocains s'élèvent d'analogues mélopées. En Grèce, la mer au bleu solide, les îles d'or exhalent des choses du même style, dans des allures que l'on retrouve encore en Turquie, sous l'ombre fraîche des platanes, aux comédies dansées des théâtres d'été ».

Et la Castille même nous offre maint chant d'une couleur arabe ou hébraïque comme ces *Marianas* des hauts plateaux aux multiples et tristes vocalises.

Mais l'intérêt de ce folk-lore basque, castillan, as-

(1) Dans son étude sur « El solitario » des *déchants et contrepoints*, M. Mitjana exhume une lettre de Luis González Brâvo à Don Serafin (28 juin 1842) lui disant le plaisir éprouvé par la célèbre artiste Mme Viardot à l'avoir entendu chanter une *caña*, ce qui prouve que « El solitario » fut un véritable chanteur « flamenco ».

turien, galicien, léonais, extréménien, aragonais, catalan, valencien et murcien est considérable en soi. En outre, il est double : du point de vue tonal, et du point de vue rythmique.

D'une façon générale, la tonalité en est grégorienne. Il est aisé de rattacher telle cantilène des anthologies de Pedrell, Olmeda, voire Calleja, soit au mode dorien, soit au mode phrygien, en dépit de cadences parfois anormales. Il est vrai qu'ainsi que l'établit D. Gonzalo Castrillo, presque tous les chants castillans, par exemple, sont de provenance liturgique (1), grégorienne ou « mozarabe », c'est-à-dire gothique espagnole. Ces chants se conservaient sous forme de *romances* ornées, car le folk-lore profane de la Vieille Castille se constitue réellement en même temps que la *romance* de la langue espagnole. Il se développe en la glorieuse épopée des Croisades et sait ne pas subir plus tard l'influence artistique de la Renaissance, « fleur vierge cachée dans les agrestes et sauvages buissons qui couvrent cette âpre et aduste terre des campagnes gothiques ».

Quant au rythme, sa variété nous confond, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur à la magistrale étude de M. Raoul Laparra sur *la Musique et la Danse populaires en Espagne* publiée dans l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* déjà cités : Rythmes d' « Aurresku », de « Contrapas », de « Zortzico » à 5/8 ou d' « Arin-arin » dans le pays basque, de « jota » à 3/8, de « rueda » à 5/8, 2/4 et 3/8, d' « estradilla » et de « passecaille » à 2/4 en Castille ; de « muñeira » ternaire et de « danza prima » à 5/4 en Galice ; de « charrada » à 9/8 dans le Léon et de « fandango » fortement accentué au premier de ses trois temps à Salamanque ; de « cerendero » syncopé en Extrémadure ; de trépidante « jota » — inutile à définir — en Aragon ; de capricante « dansa » et de lente « sardane » en Catalogne ; de grave « xáquera » ternaire et ornée à Valence ; de « baile huertano » à 3/8 en

(1) Cf. Estudio sobre el canto popular castellano. Palencia. 1925. 56.

la région de Murcie. Nous en passons... et des meilleures (1).

***

L'utilisation de ce folk-lore mélodique et rythmique espagnol suit le processus indiqué par M. Mitjana : passage du chant populaire au *lied* et du lied au drame lyrique, à l'opéra national, à la symphonie. Ainsi ont procédé Pedrell et Olmeda, les précurseurs ; puis les maîtres de l'éblouissant début du XXe siècle : Albéniz, Granados, Turina et Falla ; enfin les réactionnaires, ceux du néo-romantisme nationaliste : le léonais Villar, les Basques et les si nombreux Catalans, ceux du naturalisme : Pérez Casas et Esplá, et du nationalisme populaire : Vives, Gómez, Moreno Torroba, auxquels finiront par se joindre les franckistes ou straussistes impénitents tels que La Viña, Arregui et Del Campo, et peut-être même les musiciens d'avant-garde : ce « groupe des quatre » formé de : Esplá, Salazar, Mompou et Gerhard, ou ce puissant récréateur qui a nom Joaquin Nin.

Pour tous, le chant populaire devient, selon l'expression du classique Eximeno : « la base sur laquelle un peuple doit construire son système artistique ». Pour tous, ce chant appris dès l'enfance, cristallisé pendant l'adolescence au creuset d'une âme de poète et d'artiste, doit refleurir sur les lèvres du musicien accompli et devenir l'expression même d'une race millénaire vue et sentie à travers un tempérament. Par là, nulle musique ne peut être plus individuelle, ni présenter d'autres échelles de valeur que celles des supériorités techniques. A cet égard, il nous faudra remarquer que les Espagnols exilés en France, patrie de la critique impitoyable et de l'examen poussé jusqu'à la frénésie et à la cruauté, raffineront leur style, et rechercheront l'audace qui les désignera à l'admi-

(1) Il faudrait lire tous les romanciers régionalistes modernes pour se faire une idée approximative des richesses rythmiques des danses populaires espagnoles. M. López Chavarri vient en outre de publier un beau livre sur la *Musique Populaire Espagnole*. Edit. Labor, S.A. Barcelone, 1927.

ration des élites musicales. Les autres, les Madrilènes et les Barcelonais, toujours en retard sur la mode du jour, auront plus de mal à se faire connaître dans le monde, et ne participeront pas aisément à la gloire départie à leurs frères nomades. Mais nous, qui allons vers eux, indifférents aux mesquines questions de « chapelles », nous les observerons avec une égale complaisance, heureux si nous pouvons signaler quelques-unes de leurs œuvres qui, conçues *sub specie aeternitatis,* demeurent à l'épreuve du temps et méritent d'être écoutées en cet exigeant Paris, sans que la pensée de l'auditeur ait à les rapprocher du type un peu trop tyrannique qu'établirent les Debussy ou les Ravel, les D'Indy ou les Fauré, les Stravinsky ou les Schönberg.

III. — LES MAITRES

Au temps où Felip Pedrell publia son manifeste : *Pour notre musique,* c'est-à-dire en septembre 1891, la musique espagnole se trouvait dans le plus complet marasme. L'influence italienne continuait à régner comme au siècle précédent sur les destinées de l'art dit sérieux. Le folk-lore sauveur n'était exploité que pour la composition des triviales opérettes ou *zarzuelas* de petit genre, de « género chico » qui sont aux *tonadilles* du XVIIIe siècle ce que sont nos opérettes du boulevard par rapport au vieil opéra-comique français.

Aussi bien ne saurions-nous prêter d'attention aux « compositeurs » de pareilles fadaises, tels que Caballero, Marqués ou Chueca. Encore moins pouvons-nous parler de l'opéra *Marina* d'Arrieta qui obtint pourtant le succès populaire le plus franc et prolongé, car il ne s'agit ici que d'une *zarzuela* grossie comme la grenouille désirant s'égaler au bœuf.

Tout au plus nous sera-t-il permis de traiter de quatre musiciens qui, à défaut de personnalité et d'idéal élevé, ont tout de même fait preuve de maîtrise dans

le genre infime de la *zarzuela* modernisée : Barbieri, Tomás Bretón, Ruperto Chapí et Amadeo Vives.

***

a) Le « petit genre » de Barbieri, Breton, Chapi et Vives

Barbieri naquit en 1823 et mourut en 1894. Il s'avère purement espagnol au regard de l'italianisant Arrieta trop fameux par son opéra *Marina*, et compose : *Jouer avec le feu* (1851). *Mes deux femmes* (1855), *Pain et Taureaux* (1867) et *Le Petit Barbier de Lavapiés* (1874), véritables « zarzuelas » de pur style espagnol qui lui conquièrent la popularité et l'estime des musiciens tels qu'Albéniz, d'abord « barbiériste » et seulement par la suite devenu « pédrellien ».

Barbieri, certes, auteur du *Cancionero* dont il a été parlé plus haut, eût pu, comme Pedrell, chercher à s'élever jusqu'à l'opéra national. Il a préféré s'en tenir à la zarzuela, et c'est sans doute qu'il connaissait ses limites. Toutefois, certaines pages du *Barberillo*, par leur verve, leur couleur, leur juste accent, nous font regretter qu'un musicien aussi bien doué n'ait pas fourni l'effort que l'on était en droit d'attendre de lui.

Il n'importe. La place de Barbieri reste marquée parmi les précurseurs de la renaissance espagnole moderne et nous ne saurions, sans injustice, la lui marchander. En fait, il est plus excusable de s'être cantonné dans le « petit genre » que les trois autres maîtres qui l'ont suivi et qui composaient dans un milieu infiniment plus favorable que celui où se trouvait plongé l'auteur du *Petit Barbier de Lavapiés*...

Tomás Bretón, Chapí et Vives semblent en effet avoir choisi le « petit genre » non pas, comme Barbieri, par modestie et doute de soi, mais par un assez peu louable souci d'obtenir sans peine les suffrages de la foule.

L'aîné d'entre eux, Tomás Bretón, est né le 29 décembre 1850 et est mort en décembre 1923. Après d'humbles débuts comme violoniste, il entra au Conservatoire sous la direction d'Arrieta et obtint en mê-

me temps que Chapí le premier prix (1872) Il devint alors chef de l'Union Artisticomusicale fondée par Philippe Ducazcal, puis maître des chœurs et directeur du Théâtre Royal. Ayant obtenu une pension du roi Alphonse XII il partit pour l'étranger, résida à Rome, Milan, Vienne, Paris, et mit en musique le poème de « l'Apocalypse » et les opéras des « *Amants de Teruel* » ,et de « *Garin* ». Après quoi, il se reposa par la production d'une simple opérette qui devait rester son unique titre de gloire et enchanter des musiciens aussi perspicaces que Saint-Saëns : *la Verbena de la Paloma.*

Un « opéra espagnol » *la Dolores* suivit *la Verbena* et connut un triomphe équivalent. Mais ses autres œuvres : *Guzman el Bueno, Raquel, Farinelli, Zig-Zag, l'Œillet Rouge, Covadonga, Le Sonneur de Begoña, Les amours d'un prince, Peau d'Ours, Les deux chemins, Un voyage en Europe, Couronne contre couronne, Le Dimanche des Rameaux, Le Garde de Corps, etc...,* ne gardèrent point l'affiche. Et ses compositions non scéniques, telles que le poème symphonique des *Galériens,* la marche funèbre à la mémoire d'Alphonse XII, le *Trio* en *mi majeur,* le *sextuor* à vents en *mi* bémol et les *quatuors* apparaissent des plus faibles.

A part ces réussites d'art espagnol et d'un genre « petit » mais ici assez proche de celui des gracieuses *tonadilles* du XVIIIe siècle : la *Verbena* et la *Dolores,* Tomás Bretón ne nous a laissé qu'une musique lourde et plate judicieusement analysée par M. Mitjana : « Les idées mélodiques sont toujours purement italiennes, mais l'auteur prétend les harmoniser avec une certaine recherche propre à l'art allemand, et cela produit un déséquilibre qui fait que les œuvres du maître de Salamanque n'ont pas de véritable personnalité (1) ».

Ruperto Chapí, souvent mais bien à tort comparé par les Espagnols à notre Massenet, naquit à Villena (Alicante) le 27 mars 1851, et mourut le 26 mars 1909, après une existence mouvementée et heureuse.

Comme Bretón, il eut des débuts difficiles, mais

(1) *Para música vamos !...* p. 103.

parvint à entrer en 1867 au Conservatoire de Madrid d'où il sortit, comme nous l'avons dit, en 1872. Prix de Rome, et encore pensionnaire de l'Académie de *San Pietro in Montorio,* il réussit à faire jouer en mai 1875 l'un de ses envois dramatiques : la *Fille de Jephté* au Théâtre Royal.

Chapí obtint de se rendre de Rome à Paris pour étudier l'Exposition Universelle de 1878. En cette même année, l'Académie donnait une audition de ses œuvres : *La Mort de Garcilaso,* un *Motet à 7 voix* et des fragments d'un poème symphonique : *Scènes de cape et d'épée.*

Encore à Paris, Chapí travailla à un opéra en trois actes : *Roger de Flor* qui fut représenté au Théâtre Royal dès le 17 janvier 1878. L'année suivante il fit connaître sa *Fantaisie Mauresque* qui de même que *la Verbena* pour Bretón, marque l'apogée de son talent. Car la *Tempête* (11 mars 1882), *le Roi qui enragea* (20 avril 1891), *Femme et Reine, Curro Vargas, Circe* (7 mai 1902), *Marguerite la Tourière* (25 février 1909) ne sont que des opérettes décousues et d'un style lâche.

Toutefois la véritable popularité de Chapí tient à ses centaines de partitions écrites pour le « petit genre », le *género chico :* « tableaux minuscules de fines et délicates nuances, de tendre sentiment, d'intimité confidentielle, tracés avec exquise élégance et parfois — quel dommage que l'abus l'ait fait dégénérer en manière ! — avec un style charmant. Qui ne se rappelle ces jolis colifichets intitulés : *Et cortejo de la Irene, El tambor de granaderos, Pepe Gallardo, La Chavala, La Venta de Don Quijote,* à ce qu'on dit la partition préférée de Chapí, et surtout *La revoltosa,* véritable réussite et chef-d'œuvre de premier ordre... L'art de Chapí, original et caractéristique, ne s'impose pas par la force, ne ravit ni ne subjugue : il séduit par la minutie du détail, par les délicatesses qui le rehaussent, par les jolis coins de style. Les idées du maître ne sont ni profondes ni grandioses, n'impressionnent point et ne font pas penser par la vigueur expressive de la pensée musicale, mais en revanche, charment par une certaine grâce paisible et noble, non dépourvue de raffinement. Tant dans sa technique que dans ses théories esthétiques, Chapí,

sans être rétrograde, était franchement conservateur : non en vain il fut disciple d'Arrieta, et par tradition de celui-ci, de Vaccai. Son habileté de main était extraordinaire, presque merveilleuse, mais l'excès de production, l'obligation continuelle de créer avaient fait dégénérer son style, si élégant au début, vers le maniérisme vulgaire et commun. Son inspiration mélodique, généralement de courte haleine, se développe prolifiquement, répétant un même motif, soit en progression symétrique de ton à ton — la formule médiévale connue et appelée *rosalie* si censurée chez Gounod — soit par sauts libres, deux procédés trop faciles, pour éviter les recours plus compliqués et malaisés à l'imitation ou à la variation. Nonobstant ces ficelles artificieuses, l'habileté du maître était si grande, il possédait si admirablement les ressources du rythme, qu'en bien des cas, sinon en tous, les idées les plus triviales réussissaient à perdre entre ses mains une grande part de leur vulgarité, et sans parvenir à se rendre sympathiques, à être, par le miracle de l'artifice qui les soutenait, réellement acceptables (1) ».

Quant au Catalan Amadeo Vives, notre quatrième « petit maître » actuellement vivant, ses débuts étaient plus prometteurs. Fondateur avec Luis Millet de l'*Orfeó Catalá* dont nous aurons à nous occuper, il avait alors écrit deux essais de bonne musique : *Arthus* et *Euda d'Uriach* dignes de l'enseignement pedrellien. Des pièces de piano, des chœurs comme *l'Emigrant* attestaient en lui un tempérament exquis de musicien. Le *Don Juan* qu'il préparait en collaboration avec le poète Marquina séduisait à juste titre M. Mitjana (2) ; et le *Dómine Lucas* faisait songer aux plus belles des classiques *tonadilles*. Malheureusement la venue de Vives au « petit genre », laquelle fut une douloureuse déception pour tous ceux qui l'estimaient, ouvrit l'ère de compositions hâtives, de pastiches auxquels s'abaissait notre musicien sans aucun profit pour l'art, et qui n'offraient même pas la valeur relative des essais similaires de Bretón et de Chapí. Vives se fourvoyait dans un genre qui n'était

(1) R. Mitjana, *loc. cit.* pp. 137 et 139.
(2) *Discantes y contrapuntos*, p. 89.

à coup sûr pas le sien. Toutefois nous devons, pour être justes, signaler l'espèce de ressaisissement que marquent *Maruxa* et la récente *zarzuela* donnée au théâtre de l'Apolo : *Doña Francisquita,* bien que, par paresse ou par nécessité, le compositeur ait dû faire appel pour l'instrumentation de cette œuvre, aux maîtres Conrado del Campo et Turina. Il ne nous reste plus à espérer ,après cela, que Vives s'engage délibérément dans cette voie qui seule lui permettra de se réhabiliter aux yeux des musiciens. Déjà, ses *Chansons épigrammatiques* d'après Gongora, Cervantes, Figueroa, Quevedo, etc..., constituent mieux qu'une promesse. On parle maintenant de *l'Eventail:* que nous réserve t-il ?

***

b) Le Traditionalisme de Pedrell et Olmeda

Le manifeste de Pedrell : *Pour notre Musique* a pour sous-titre « quelques observations sur la grande question d'une école lyrique nationale ». Le programme en est excellent. Il ne s'agit point, dit Pedrell, de drame nécessairement historique ou de mœurs espagnoles. L'emploi du castillan n'est pas obligatoire (1). Enfin la simple intercalation de motifs ou de rythmes caractéristiques, à elle seule ne déterminerait pas l'hispanisme d'un opéra.

Ce qu'il faut, c'est l'âme créatrice, c'est *la tradition généalogique,* l'homogénéité de la manifestation artistique, l'usage de formules déterminées propres au génie de la race, à son tempérament et à ses coutumes par une force quasi inconsciente, l'expression sentimentale dictée par cette même force .A ce prix seulement, l'œuvre lyrique sera typique, vivante, nationale.

Pedrell éprouve le besoin d'appuyer ses théories sur celles de Caccini dans la préface des *Nuove Musiche* (1601), de Gluck en ses dédicaces d'*Alceste* et de *Paris et Hélène* (1769-70), de Wagner en son livre

(1) Et en effet, *la Habanera* du compositeur français Raoul Laparra, bien que constituant le plus beau drame lyrique *castillan*, est écrit en français.

Opéra et Drame (1852). Cela n'apparaît point nécessaire, étant donné que l'on peut discuter le caractère vraiment national de la révolution gluckiste et wagnérienne. Mieux eût valu sans doute rappeler le précédent immédiat de l'opéra russe de Moussorgsky, Borodine et Rimsky-Korsakow.

Quoi qu'il en soit, le manifeste pédrellien venant après la composition de la trilogie des *Pyrénées* d'après Balaguer et comprenant : *Le comte de Foix, Rayon de Lune* et *la Journée de Panissars,* ne pouvait manquer de susciter dans le monde musical la plus vive curiosité. En fait, il suffit de relire la presse du temps pour se rendre compte de la portée du geste de notre auteur. En particulier, Moszkowsky décernait à Pedrell du haut de la tribune du *Berliner Tageblatt,* l'épithète — qui fit fortune — de « Wagner espagnol ». D'autre part, De Cassembroot, Rudolf Berger, César Cui, Arthur Hervey, le Dr Krebs, Van der Straeten, Albert Soubies, Camille Bellaigue, Henri de Curzon, Pierre Lalo, Tebaldini et Bossi étudiaient le monument pédrellien, en le considérant comme fondamental pour la constitution d'une nouvelle école musicale espagnole (1).

Nous avons dû reconnaître que cet engouement des premiers jours ne fut pas de longue durée, et que les musiciens comme le public n'ont pas ratifié le jugement peut-être hâtif des critiques précités. Nous avons donné les raisons, uniquement d'ordre technique, mais fatales, de l'échec des *Pyrénées,* comme de l'impossibilité d'une représentation de *la Célestine* ou du *Comte Arnau.* Mais l'œuvre musicale de Pedrell étant fort abondante et débordant sur le XXe siècle, force nous est de la passer rapidement en revue.

Une liste complète de cette œuvre multiple a été soigneusement dressée dans le supplément des *Ecrits Héortastiques* dédiés à Pedrell par sa ville natale de Tortose (1911). Nous ne relèverons que les compositions éditées : *Scherzo-vals* (Vidal y Roger éd. 1866), *Dolora, mazurka* (Alier 1866), *Feuilles d'Album*

(1) En Espagne, les « pédrellistes » de la première heure furent trois musicologues : MM. Rafael Mitjana, Gabrier Rodriguez et le P. Eustoquio de Uriarte.

435513

(Alier, 1867), *Christus factus est*, graduel à 4 voix et orgue (Alier 1869), les six mélodies des *Nuits d'Espagne* (Vidal y Roger, 1871), *Premier nocturne* en *sol* mineur et *Deuxième nocturne* en *la* majeur ainsi que deux valses : *El Arrullo* et *Enrique* (même éditeur, 1872), un *Hymne à la Vierge* (1872), *Hymne à Ste Thérèse* à 4 voix (Bernareggi, 1875), *Prière à la Vierge* (même éditeur, 1875), *Salve Regina* et *Felix Jerusalem* (Mariana à Lérida, 1875), *Larmes,* mélodie (Vidal y Roger, 1875), *Messe solennelle de Gloria* (Lucca, à Milan, 1876), *Messe de Requiem* (Salterio Sacro-Hispano, 1876), une mélodie *A Ste Thérèse de Jésus* et une *Orientale* (Bernareggi, 1876), la musique des *Orientales* de V. Hugo et des *Consolations* de Gautier (Lucca, à Milan, 1876), *La voix des montagnes* pour grand orchestre (Pujol, 1877), *Seize lieder* français et *Gavotte d'orchestre* (Alier, 1879), *Sirventés* pour baryton, *Ballade, Preghiera dell'orfanello, Gavotte* en *la* pour orchestre (Alier, 1880), *Scènes d'enfants* pour piano (Dotesio, 1880), plusieurs pièces vocales religieuses publiées dans le *Salterio Sacro-Hispano* (Alier, 1882), le lied de *Mignon* (Vidal y Llimona, 1884), la mélodie *Amorosa* (Rius y Juliá, 1884), la marche funèbre d'*Otger* et diverses *Rapsodies* (Alier, 1885), *Airs andalous* et *Airs de la terre* du *cantaor Silverio* (Alier, 1889), la trilogie des *Pyrénées* (Pujol, 1893), une *Sardane* pour la *Gerona* de Galdós (1893), pièces religieuses parues dans le *Salterio* de 1905, *Chansons arabesques* (Alier, 1906), *Glosa á lo divino* et *Huit Cantigas* d'*Alphonse le Savant* (1908), *la Celestine* (Dotesio, 1909) et le *Comte Arnau* (Guardia, 1911).

Ces compositions ne représentent qu'une partie du formidable labeur de Pedrell. Car ni le *Miserere*, ni la *Messe en sol*, ni l'*Alleluia* en forme d'oratorio, ni la *Messe en ut*, ni les *Esquisses Symphoniques*, ni la *Messe de Requiem à 3 voix*, ni les *Lamentations à 4 voix*, ni l'opéra en 4 actes : *Le Dernier Acencerrage*, ni la *Fête* pour grand orchestre, ni l'opérette *le Diplomate*, ni les « zarzuelas » *La vérité et le mensonge* ou *La guardiola*, ni les opéras *Quasimodo* et *Cléopâtre*, ni l'*Hymne*, ni *Mazeppa*, ni *le Tasse à Ferrare*, ni les 14 *lais*, ni la *Fête de Tibulle*, ni la *Marche Triomphale*, ni l'*Hymne à Vénus*, ni l'oratorio *La*

Samaritaine, ni les « lieder » de *La Primavera,* ni le poème symphonique *Les Triomphes,* ni la symphonie dramatique *Lénore,* ni l'opéra *Little Carmen,* ni l'opéra-comique *Mara,* ni le chœur mixte de *Don Ramon et Don Joan,* ni les tableaux symphoniques *La Matinada* et *La Vision de Randa,* ni surtout la symphonie jubilaire pour voix et orchestre *La Glosa,* sans parler d'une infinité de pièces vocales ou instrumentales et d'œuvres de musique de chambre, ne sont et ne seront sans doute éditées. L'opinion sur la musique de Pedrell est faite. Le temps a passé, hélas ! Il n'est plus d'espoir pour une réhabilitation.

Quelle nécessité, après cela, de disserter longuement sur les *Pyrénées,* la *Célestine,* le *Comte Arnau* ou la *Glose ?* Ce sont les œuvres les plus consciencieuses de Pedrell, celles où il s'est efforcé de s'approcher le plus étroitement de son idéal théorique. Pedrell s'élevait contre le procédé facile qui consiste simplement « à écrire un drame lyrique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes, de l'écrire en castillan, et d'y semer des thèmes populaires ». Mais voilà que son procédé, à lui, n'est pas autre... Rien que des sujets historiques ou légendaires espagnols écrits en catalan ou en castillan et semés de thèmes populaires ! Ceux-ci s'enchaînent sans interruption sur d'éternelles pédales et se doublant sans trêve au chant. Si encore ces thèmes se rapportaient à la région où se passe l'action ! Mais non ! nous voyons une mosaïque disparate où tel thème catalan, andalou, aragonais, valencien, voisine avec tel motif de Castille... Aucune soudure musicale ne vient pallier l'effet malencontreux de cette anomalie. Nulle inspiration jaillie du cœur ne nous emporte hors de la monotone marquetterie. Et l'absence totale de métier nous consterne.

Restent les sujets, bien choisis certes, encore que maladroitement adaptés à la scène. De tous, le plus beau est celui de *la Célestine,* pendant espagnol du *Tristan et Yseult* français. Mais la musique, pour les raisons précitées, reste à refaire. Ainsi l'ont compris les Espagnols eux-mêmes, puisque le maître Pérez Casas, dont nous parlerons plus loin, a sur le chantier, paraît-il, un *Callixte et Mélibée* qui n'est autre que le sous-titre de la *Célestine,* la célèbre tragi-co-

médie attribuée, sans preuve convaincante, au juif du XVe siècle Fernando de Rojas « de la puebla de Montalbán ».

Quant aux *Pyrénées,* le poème, qui est de Balaguer, met en action les vicissitudes et la délivrance finale de la Catalogne au XIIIe siècle. Un prologue chante la gloire des Pyrénées, et trois journées nous montrent successivement la victoire miraculeuse du comte de Foix sur le légat du pape, puis la revanche des inquisiteurs, enfin l'affranchissement définitif de la patrie par la bataille de Panissars. Dans toute l'œuvre agit un personnage mystérieux, la Mauresque *Rayon de Lune,* fervente de la Catalogne (1) ».

Le sujet du troisième grand drame lyrique de Pedrell, *le Comte Arnau* est le suivant : « Le comte qui a violenté l'abbesse d'un couvent moyenâgeux, est poursuivi par la justice divine, erre sur un cheval noir dans la vague éternité de ses désirs inassouvis et de ses remords cuisants (2) ». C'est là une très vieille légende dont on peut trouver des échos jusque dans les contrées les plus lointaines d'Europe.

Enfin la *Glose* est une « fête jubilaire » écrite pour l'inauguration du Palais de Musique Catalane de Barcelone. Une invocation du coryphée, à laquelle répondent les esprits des montagnes, ouvre la composition. Puis des chansons et des danses brodent les dialogues d'Agnès personnifiant l'union de tous les peuples pyrénéens, et du Troubadour qui est le poète rêvant et aimant. Le coryphée clame prophétiquement la venue du jour radieux de la liberté, les chœurs en saluent l'augure, et une symphonie des montagnes s'empare des beaux vers du poète Maragall :

Aquelles montanyes
Que tant altes son
Me priven de veure
Mos amors on son. (3)

---

(1) Cf. S.I.M. 15 septembre 1908, p. 958. ***La Musique Espagnole Moderne.***

(2) *Ibid.* p. 973.

(3) BIOGRAPHIE DE PEDRELL.— Né à Tortosa le 19 février 1841, Pedrell fut inscrit à sept ans comme enfant de chœur à la cathédrale, sous la férule de D. Antonio Nin y Serra, qui lui apprit les éléments du solfège et de l'harmonie. Puis il

Le traditionalisme d'Olmeda s'accompagne au moins de musique, ainsi que nous l'avons souligné plus haut. Sa filiation avec le sain romantisme de Schubert peut s'établir techniquement. Mais son art est bien espagnol et, qui plus est, castillan, par « la tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'usage des formes *natives* qu'une puissance fatale, inconsciente, fit adéquate au génie de la race, l'expression harmonieuse de toutes les passions de cette race » que Pedrell réclamait précisément du musicien national.

Il nous est impossible d'établir pour Olmeda comme pour Pedrell un catalogue chronologique de ses principales œuvres qui dépasseraient par ailleurs en

---

étudia le piano, le violon et la guitare. Ayant dépassé rapidement son maître, Pedrell devint le plus consciencieux des autodidactes, mais se ressentit toute sa vie du défaut d'un premier enseignement sérieux. Il part pour Barcelone en 1859 et y entend baucoup de musique, théâtrale surtout, puis revient à Tortose où il s'initie à l'écriture des classiques. En 1873, il retourne à Barcelone et est nommé second chef d'orchestre de la compagnie d'opérette du *Circo Barcelonés*. Marié dès 1867, il perdit sa jeune femme l'année suivante et dut s'occuper d'élever la petit Carmen, dont la venue au monde avait causé la mort de sa mère. Envoyé en 1876 en mission en Italie, il s'y passionna pour le folk-lore international et dès lors se mit à voyager : à Valence, à Madrid, à Paris. Ayant regagné Barcelone, il se mit sans tarder au labeur énorme que seule sa mort, survenue en 1922, devait interrompre : labeur de musicographe et labeur de musicien.

Il fonda dès 1882 deux publications : le *Salterio Sacro-Hispano* et la revue *Notas Musicales y Literarias*, publia maint article, fit force conférences, et entra en 1902 au journal de Barcelone *la Vanguardia* en qualité de critique musical.

Pedrell eut la joie d'assister ,à Venise, à l'exécution du prologue de son drame lyrique *les Pyrénées*, et à Barcelone, à la représentation de l'œuvre entière.

Enfin, à l'occasion de ses soixante-dix ans, la municipalité de sa ville natale Tortosa lui fit un hommage solennel et place un bas-relief représentant le Maître dans une nouvelle rue baptisée « rue du Maître Pédrell ». A cette occasion remise fut faite au compositeur d'un livre d'*Escritos Heortásticos* où figuraient des articles de louanges signés par MM. Tebaldini, Chavarri, Galli, Bellaigue, Mitjana, Lluis Millet, Henri de Curzon, Calvocoressi, Bonaventura, Campa, Caramanchel, Alberto Gasco, Cosme Rofas, Urgellès, Roch Chabás, De Urries, Morera y Galicia, Radiciotti, Ripollés, Serrano, Goberna, Lliurat, Amorós, Guinot, Vinaspre, Ortis, De Gibert, Joaquin Nin, Landerer, Suñol, Ortiz y San Pelayo, Henri Collet, Dom Maur Sablayrolle, Besora, Hugo Riemann, Oliva y Milá, Mestre y Noé, Ed. Dagnino

nombre celles du maître catalan. Nous nous contenterons de citer, en outre du magnifique *Folk-lore de Castille* déjà analysé, un poème symphonique *Le Paradis perdu*, trois *Symphonies* d'orchestre, trois *quatuors* à cordes, des *Fugues*, une *Fugue sur un thème donné* primée à un concours de Milan et qui offre le curieux exemple de deux fugues, majeure et mineure, résolues en un somptueux choral, des pièces d'orgue dont l'une : *Lamentation*, est digne de César Franck, les mélodies d'orgue sur la gamme de *si* et les *Intermèdes* d'orgue si charmants, sur des tons anciens ; puis de vastes œuvres chorales : quatre *Messes* dont l'une : *De Virgen* pourrait être signée Victoria et une autre, *De Sacramento* pour orchestre, orgue, soli et chœurs, prend pour motif principal le thème liturgique du *Tantum ergo* espagnol, et saisit par ses audaces harmoniques ainsi que par l'ampleur des ensembles vocaux, un *Sub tuum præsidium* puor orphéon, couronné par acclamations à un concours organisé par le Centre galicien, des *Hymnes* tels que la *Supplication à la Vierge du Carmel* pour orchestre et solo de ténor, l'*Antiphone à la Vierge du Perpétuel Secours ;* un recueil de *Chants Populaires* d'un exquis accompagnement ; des œuvres nombreuses pour le piano : *Rimes* inspirées du poète Bécquer, *Scènes nocturnes* schubertines, *Zortzicos* d'un rythme incomparable, *Valses* naïves et rustiques, enfin une *Sonate* déjà classique (1), composée d'un premier temps de chaleureuse exposition, d'un andante rappelant les chants des montagnes, d'un scherzo en forme de zortzico, et d'un final développant un rythme de « petenera » jusqu'à le transformer en une sublime plainte quasi tristanesque (2).

---

(1) Et publiée comme telle dans le *Panthéon* de l'éditeur Lemoine.

(2) La dite « plainte » accuse une application moderne du tétrachorde grec nommé *triton*. Le passage est en substance un accord de septième diminuée, mais chacun des sons qui le composent est précédé d'un tétrachorde de quarte augmentée qui obtient pleine justification grâce aux enharmonies dont est naturellement susceptible la quarte augmentée — et quinte diminuée, — tandis que les notes intermédiaires du tétrachorde sont des notes de passage procédant par tons et d'un caractère très approprié au genre même de la composition. Nous en aurions autant à dire de la belle pièce d'orgue conçue sur la gamme de *si*.

Nous ne saurions cependant quitter Olmeda sans donner au moins un aperçu de son art par l'examen détaillé d'une de ses œuvres maîtresses. Et nous choisissons la *Symphonie* en *la* parce qu'elle avait été acceptée par feu Chevillard, le célèbre chef d'orchestre des Concerts Lamoureux de Paris. Seule, la mort de ce noble musicien a pu nous priver d'une exécution pour laquelle nous avait été demandée l'analyse que voici :

« Une introduction *lento non troppo,* d'une vingtaine de mesures nous présente un charmant dessin mélodique exposé au quatuor et reproduit à l'alto avec harmonies confiées aux flûtes. Cette mélodie passe alors aux cors sous le trémolo aigu des cordes et le déchant des violoncelles. Elle descend aux profondeurs du quatuor et remonte ensuite à toutes les parties orchestrales, atteignant son développement final en *tutti* par l'adjonction des bois aux sonorités pastorales, ce qui laisse une impression de calme rêveur, de douce et placide songerie.

» Et c'est le premier temps *allegro brillante.* Des deux idées qui s'y développent, la première originale quant au mélos est empruntée quant au rythme au bal populaire basque nommé l'*Aurresku ;* la seconde idée est tirée du folk-lore de Castrojeriz, dans la province de Burgos.

» La première idée se présente immédiatement au quatuor, harmonisée de la façon la plus sobre et exacte, puis reparaît au petit orchestre (cors et bois) avec plus d'intensité expressive qu'accentuent encore divers dessins contrapontiques du plus heureux effet. Suit alors une grande période en *tutti* qui nous conduit à l'exposition au quatuor de la deuxième idée principale, ornée de souples détails de contrepoint. Cette idée fort comique (et cela sans nuire à l'unité qu'elle doit réaliser avec le premier thème) est jovialement nasillée par les bois, tandis que le quatuor la chante avec une solennité d'un très spirituel contraste ; d'autant plus qu'à leur tour, de moqueurs dessins et de divertissantes fusées des clarinettes, des flûtes et des hautbois viennent se grouper autour des cordes trop sérieuses, et qu'un burlesque contrepoint de bassons s'ensuit.

» Ce curieux passage se termine par la reproduc-

tion du thème aux divers bois qu'accompagnent les harmonies ténues des hautes cordes et de trémoussants pizzicati des seconds violons.

» Après de nombreuses autant qu'agréables évolutions du même motif ,nous parvenons au finale de la première partie, naturellement déduit de la deuxième idée principale. Par une longue et originale progression où se fondent les deux motifs de l'*allegro* nous atteignons, avec la joie de l'oreille devant tant d'admirables sonorités, la sécurité psychique qui décele dans l'œuvre entendue une santé bien rare en ce temps de neurasthénie musicale.

» Dans le ton de la sous-dominante, c'est-à-dire en *ré* majeur, est construit le rêveur *andante sostenuto*. L'idée principale est une mélodie mélancolique que l'on peut encore entendre dans les montagnes embrumées de la Galice, cette Suisse espagnole. Son repos si expressif sur le *sol* et ses nonchalants *grupetti* conviennent particulièrement à l'andante de cette symphonie pastorale et par son tour même elle se présente comme un vrai thème symphonique, susceptible de naturels développements.

»La deuxième idée se présente dans le ton de la sous-dominante *sol* majeur. Une période *da capo* reproduit dans le ton primitif, l'idée principale agrémentée de gloses des cordes et des cuivres. Puis la deuxième idée reparaît dans le ton de la dominante, variée et ornée de contrepoints distincts comme aussi de charmants détails d'instrumentation.

» Suit une autre période *da capo* de la première idée, et dans le ton primitif, qui termine la pièce et qui se revêt de nouvelles formes orchestrales.

» L'impression générale que laisse l'*andante* est toute de douceur et de résignation nuancée de regret. Le contraste est fort heureux avec l'exquis *scherzo* qui suit, vrai chef-d'œuvre de grâce ailée, de vivacité rustique, de joie ingénue.

» Ici, point de motif emprunté : le temps est original. Par son rythme seulement il décèle sa provenance espagnole. C'est en effet un temps de *rodado*, de danse castillane, dont la formule est la suivante : 5 croches (5/8) avec accent sur la première et la quatrième, 1 2 3 4 5.

» La facture du *scherzo* est classique : deux idées

et quatre périodes. Le premier motif, en *la* majeur, d'un caractère marqué de fête populaire, d'un mouvement endiablé, d'une joie singulière et presque barbare, par ses cris, ses hennissements (coutume étrange des danseurs de Nord de l'Espagne de terminer leurs évolutions en improvisant devant leurs danseuses un hennissement prolongé ou *ijûjû*) évoque la vie libre et rude des paysans castillans. Dans une première période en *la* majeur cette idée s'expose au quatuor et aux bois (hautbois et cor anglais), dans une seconde période, elle évolue symphoniquement en profitant de la grande variété des timbres, et toujours dans la note pittoresque et enjouée (*saltarello scherzando*) ; puis grâce à une phrase guide chromatique et confiée à la *prairie* haute des bois, elle reparaît en s'épanouissant.

» Et nous entendons la seconde idée (*trio* du *scherzo*) présentée sur une double pédale pastorale, exposée aux bois, reprise par le quatuor et enjolivée d'ingénieux et très musicaux dessins des bois.

» La quatrième période du *scherzo* est d'un grand intérêt contrapontique. C'est un dialogue animé des divers instruments, aux sonorités burlesques et pastorales.

» Les cinquième et sixième périodes *da capo* sont en forme de *tutti* et nous emportent en un tourbillon sonore jusqu'au trait final, d'une allégresse saine, mâle, et bellement champêtre. Tout ce *scherzo* est proprement un bijou d'art spirituel et cependant jamais maniéré, de gaîté franche et légère, de santé réjouissante, de truculence fraîche et claire.

» L'*allegro con spirito* accentuera encore l'excellente impression produite par le *scherzo*. La coupe en est encore classique. Nous y distinguons deux idées exposées en une première partie et développées dans une seconde, ainsi que de douze à seize grandes périodes.

» Après quelques mesures d'introduction, le cor anglais expose la première idée, qui est très populaire en vieille Castille et qui, par une curieuse coïncidence (que nous soumettons à l'attention des folkloristes) est la mélodie enfantine comme en France par cette phrase énigmatique : *à mon beau château m'attend Tirelirelire*... Le motif passe au cor, puis les cordes s'en emparent, sous des dessins syncopés au registre des

« musettes » ; une seconde période alors nous présente dans le ton relatif mineur immédiat (*fa dièze* mineur) une expressive déduction du premier thème qui se représente bientôt avec plus d'intensité, en vaste *crescendo,* jusqu'au *tutti* final de la période,, où il est confié aux bois et enjolivé par les cordes.

» Le seconde idée ouvre la quatrième période. C'est un chant catalan présenté de façon narquoise par les bois et accompagné par des pizzicati des cordes. Une cinquième période nous montre une curieuse évolution de l'idée qui va cueillant les éléments du premier thème et les amalgame peu à peu. Une sixième période qui décrit une belle progression en tutti des deux idées principales, constitue la *coda* de la première partie.

» La seconde partie de l'*allegro* est composée de dix périodes.

» Le premier thème hispano-français apparaît aux violons sur le fond moëlleux des bois et des cuivres, et pris en diminution entre dans une réponse en *tutti.* Les flûtes et les clarinettes s'en saisissent malgré les interruptions des cordes. Les cuivres plus forts en dépossèdent les bois avec lesquels ils dialoguent ainsi qu'avec le quatuor. De *ré* mineur, par une très intéressante transition où le thème est traité par diminution, nous arrivons en *ut* dièze mineur. Ensuite, dans le ton relatif mineur du ton principal, soit en *fa* dièze mineur, une admirable période présente le premier thème comme un motif de fugue exposé aux bois tandis qu'un contre-sujet chanté par les cordes nous conduit à une saisissante déduction où les violoncelles jouent une glose des plus importantes.

» Des périodes *da capo* reproduisent les deux idées principales, en y intercalant de charmantes phrases qui en accentuent l'intérêt. Ainsi nous parvenons, pour la plus grande joie des oreilles, à un épilogue vivant et chaleureux qui se termine lui-même en éblouissant *tutti.* Et la symphonie s'achève dans l'allégresse en *la* ».

L'analyse que nous arrêtons ici paraîtra sans doute un peu aride à certains de nos lecteurs. Qu'ils veuillent bien s'en dédommager, en prenant contact avec l'œuvre elle-même tout entière. Ils verront, indépendamment des questions de technique, comment un

compositeur moderne peut être original après tant d'illustres devanciers : en restant *soi,* en ne visant pas à un idéal factice ou « contre nature », en se contentant d'être musicien sincère et insouciant du qu'en dira-t-on.

C'est là ce qui nous frappe dans l'œuvre d'Olmeda. Sauf des préoccupations d'écoles et de tendances, n'écoutant que son cœur sensible et son âme chantante, l'artiste espagnol ne s'est pas trompé. Son ouvrage a vu le jour, tout naturellement, dans la rêveuse et mystique Burgos. Il la portait en lui sous les voûtes de l'étonnante cathédrale, sur le paisible *Espolon* qui longe la douce rivière de l'Arlanzón, aimée des anciens comtes castillans, ou bien encore sous les âpres futaies où chevaucha le Cid... Olmeda n'est pas un déraciné, et il ne renie point ses attaches classiques ; aussi est-il entre tous sincère. Musicien *traditionaliste,* il cultive le jardin que ses aïeux lui laissèrent, et il ajoute à bon escient les plantes rares et nouvelles que ne rejettera pas cette terre féconde. Tout est là. Le progrès est à ce prix, ainsi que le rappelle le bon Hans Sachs au trop fougueux Walther, dans les wagnériens *Maîtres Chanteurs.*

C'est pour avoir compris la leçon radieuse du poète-cordonnier que Federico Olmeda a écrit l'œuvre à la fois classique et neuve dont nous avons tenté de dévoiler la forme de svelte Espagnole (1).

***

c) Le Réalisme d'Albéniz, Turina et De Falla

Si l'œuvre de Pedrell, en soi, n'offrait à de jeunes disciples qu'un bien pâle modèle, en revanche l'enseignement du vieux maître de Tortosa ne pouvait qu'être fécond. Les idées du manifeste *Pour notre Musi-*

(1) BIOGRAPHIE D'OLMEDA : Né en 1865 au bourg d'Osma (province de Soria), Olmeda apprit dès l'âge de sept ans le solfège, le plain-chant, le piano et l'orgue sous la direction de l'organiste de la Cathédrale. Un peu plus tard, M. Damian Sanz et un chef de musique M. Leon Lovera lui enseignèrent le contrepoint et la pratique des instruments à cordes. A treize ans, le jeune Federico copiait de sa main dans les bi-

que ne se réalisaient malheureusement pas dans *les Pyrénées, la Célestine* ou *le Comte Arnau*, mais devaient rallier à la cause sacrée de l'art national les contemporains jusqu'alors isolés, ou susciter des vocations nouvelles.

Nous avons dit qu'Isaac Albéniz avait déjà conquis la gloire en dehors de la sphère pédrellienne, et que Joaquin Turina s'était déjà révélé comme un « espoir » certain dans le cercle d'indyste de la parisienne *Schola Cantorum*. Ces sympathiques artistes, en union avec un élève de Pedrell venu à Paris, lui aussi, dès 1907, Manuel de Falla, constituèrent dans cette atmosphère propice d'avant-guerre un remarquable trio de compositeurs, vite estimés de nos maîtres et de notre public, et naturellement considérés comme les représentants attitrés de la jeune école musicale espagnole.

Doués tous les trois d'un véritable tempérament de compositeurs et d'une technique acquise par des voies différentes, mais également affirmée, plongés par ailleurs dans cette ambiance surchauffée de Paris où seule est prisée l'audace de métier et admise par une critique sévère et insatiable la « nouveauté » de chaque jour, Albéniz, Turina et de Falla devaient chercher le succès au sein d'une musique « musicale » et

---

bliothèques les traités techniques inaccessibles à sa bourse. Son instruction terminée, il se présente au concours en vue des maîtrises de chapelle et fut nommé *maestro de la Cathédrale de Burgos*. C'est là que le connurent tous les musiciens étrangers qui s'intéressaient aux choses d'Espagne et qu'attirait la renommée du jeune maître. De Burgos, Olmeda passa, en 1907, maître de chapelle au monastère des *Déchaussées Royales* de Madrid. De la capitale il dirigea l'importante revue *La Voz de la Música*, dirigea la chapelle de l'Association Isidorienne ,et collabora à la revue *España y América* ainsi qu'à de nombreuses revues nationales et étrangères. Son rôle dans les congrès de musique religieuse apparut de premier plan. Il mourut en 1909, de phtisie galopante contractée pendant la période de surmenage qu'il traversa lors de sa préparation au concours de professeur du Conservatoire. La mort le surprit alors qu'il avait presque subi — et combien brillamment ! — toutes les épreuves.

Infatigable chercheur, Olmeda laissa une admirable bibliothèque musicologique achetée par le libraire antiquaire de Leipzig Karl-W. Hiersemann. Cf. *Musik und Liturgie... aus der Bibliothek des Don Federico Olmeda, presbitero y maestro de la capilla de Burgos*. Katalog. 392, Leipzig, 1911.

d'une harmonie « harmonieuse » comme disait Romain-Rolland, par l'impression de couleur, l'expression distinctive et spécifique, les heureuses trouvailles d'un *réalisme* foncier.

Tous trois observent le modèle : scènes ou types, en reflètent les caractères musicaux en les combinant de telle sorte que, techniquement, ils réalisent une œuvre parfaite de forme et une indépendance d'action absolue, une musique ayant pour base un sujet objectif, mais traité avec une complète liberté d'art, et qui vaut par elle-même, selon le principe général de la musique *objective*, laquelle ne laisse point que d'être musique *absolue*.

Et par ainsi, nos trois Espagnols sont bien de leur race, la plus *réaliste* qui fut jamais. Le réalisme littéraire de Cervantes ou de Pérez Galdós, le réalisme pictural de Ribera ou de Goya se complètent par le réalisme musical d'Albéniz, de Turina et de Falla. Comme nous le verrons, chez ce dernier se note en son ultime évolution une tendance au mysticisme ; mais ce n'est pas là s'éloigner du national car, suivant Azorin le maître critique contemporain, « c'est la merveilleuse alliance du réalisme et du mysticisme qui constitue précisément le génie espagnol ».

Hors de Pedrell, initiateur théoricien, s'est accomplie la marche des « Trois » vers la maîtrise. Comme nous l'avons affirmé au début de cet ouvrage, c'est Paris, ce sont les maîtres français de la réaction post-wagnérienne : D'Indy, Fauré, Dukas, Debussy, voire Ravel, qui la déterminèrent, par leurs conseils ou par leur exemple. Et pourtant Albéniz et Falla, sinon Turina, furent primitivement disciples de Pedrell. Mais qu'en ont-ils appris ? Sur l'inanité des leçons de Pedrell à Albéniz nous avons le témoignage de Pedrell lui-même avouant qu'Albéniz n'était pas « enseignable (1) ». Quant à De Falla, malgré la vive reconnaissance que ce maître garde à son vieux professeur, qui pourrait vraiment admettre, ayant lu les œuvres de celui-ci et de celui-là, qu'il y ait eu jamais le moindre contact entre deux natures aussi dissemblables ? En

(1) Cf. Henri Collet : *Albéniz et Granados*, in *Collection des Maîtres de la Musique*. Paris, Alcan, 1926. P. 40.

réalité, les seuls maîtres de Falla furent Debussy, Dukas et Ravel.

Turina, lui, demeure absolument indépendant, puisqu'il fit ses premières études avec D. Evariste García Torres à Séville et de là passa à Madrid pour suivre les cours du pianiste Tragó, puis à Paris où présenté par Nin à Moskowski, pour le piano, et, pour la composition à Sérieyx, professeur éminent de la Schola Cantorum, il devient en réalité l'élève — et l'un des meilleurs — de Vincent d'Indy. Sa fuite hors du franckisme est due aux exhortations d'Albéniz lui-même, pourtant fanatique champion du d'indysme, qui le détermine à s'acheminer vers la musique nationaliste, considérée comme l'aboutissant de l'évolution moderne. Au demeurant, cette trahison ne pouvait déplaire à D'Indy qui proclama toujours la nécessité de la décentralisation et favorisa la thèse musicale de fins d'études de la *Schola* écrite dans ce sens par un Déodat de Séverac.

Ainsi donc, Pedrell ne reste précurseur que par son manifeste *Pour notre Musique*. Ce titre opportun devient le seul réconfort que peuvent trouver en leur pays indifférent les trois exilés qui vont donner à l'Espagne la couronne musicale perdue depuis le siècle de Victoria.

Arrêtons-nous maintenant à leur œuvre si actuelle, et tentons d'en déterminer aussi exactement que possible les caractères, encore que le seul astre Albéniz ait disparu du firmament musical, et que nous ne puissions savoir ce que nous réserve l'audace créatrice, toujours progressive, de Turina et de Falla.

***

1. — *Isaac ALBENIZ*

La vie et l'œuvre de ce génial musicien ont été récemment étudiées d'une manière assez complète (1) pour que nous soyons autorisés à nous borner à un résumé essentiel et à l'adjonction de quelques commentaires relatifs à la période qui va de 1900 à 1909 —

(1) *Ibidem.*

date de la mort du compositeur — laquelle coïncide précisément avec la troisième manière d'Albéniz, qui est celle de la maîtrise.

La vie d'Albéniz est un long roman d'aventures bien espagnoles (1), impossibles à reproduire ici. Enfant prodigue et bohême jusqu'à son mariage, autodidacte compositeur et pianiste virtuose ayant connu tous les triomphes, Albéniz parvenu à la maturité, renonce à la vie nomade qui lui était chère et aux succès

(1) BIOGRAPHIE D'ALBENIZ : Né à Camprodon (Gerona) le 29 mai 1860. Sa famille se transporte à Barcelone où Isaac, dès l'âge d'un an, se met au piano. Il donne un concert au théâtre Romea à l'âge de 4 ans !... Sa sœur l'emmène à Paris dès qu'il a 6 ans et lui fait donner des leçons par Marmontel. Ayant échoué au Conservatoire pour une espièglerie d'enfant, il revient en Espagne et parcourt la péninsule pendant trois ans en donnant des concerts. Après 1868, la famille Albéniz se rend à Madrid. Isaac fuit la maison paternelle et continue seul la série de ses concerts à travers l'Espagne, puis s'embarque dans un vapeur à destination de Puerto Rico, mais sans billet... Débarqué à Buenos-Aires, il commence une vie errante qu'il poursuit à Cuba puis à New-York. De là il gagne l'Angleterre, puis l'Allemagne. Il a 14 ans ! Sous la direction de Jadassohn et Reinecke, à Leipzig, il poursuivit ses études techniques. Puis il revient en Espagne. La protection du comte Morphy lui fait obtenir une pension royale pour Bruxelles et après mille avatars il sort du Conservatoire avec un prix d'excellence de piano. Il y continue ses études avec Brassin et avec le produit d'un concert se transporte auprès de Liszt alors à Budapesth (15 août 1878). Il suit le grand Franz à Weimar et à Rome, et reprend sa tournée de virtuose en Amérique et en Espagne avec un succès fantastique (1880). A son répertoire figurent des classiques et 50 pièces de sa composition. Subissant ensuite une crise religieuse, il fait un stage chez les Bénédictins, mais les quitte deux mois après pour une tournée de concerts en Amérique. Après quoi il s'improvise directeur d'une tournée d'opérette en Andalousie et, ruiné, regagne Barcelone où il se marie (1883) avec Mlle Rosine Jordana dont il eut trois enfants : un fils, Alfonso et deux filles, Enriqueta et Laura.

Une banqueroute l'oblige à fuir Barcelone et à se fixer à Madrid de 1885 à 1889. Ayant gagné de l'argent par son talent de pianiste, il se risque à donner un concert à Paris (1889), dont le succès fut si vif que le pianiste-compositeur est engagé à Londres, puis en Allemagne et en Autriche ! De retour à Londres, Albéniz écrit pour le théâtre *The Majic Opal*, *Poor Jonathan* et *Légendes Bibliques* en même temps qu'il fait jouer en Espagne *Cuanto más viejo...* et *Catalanes de Gracia*. Un banquier, M. Money Coutts, s'intéresse à lui et lui accorde une pension à la condition qu'Albéniz ne mettra plus en musique que ses propres livrets d'amateur. De ce contrat

d'instrumentiste seulement comparables à ceux de Rubinstein et de Liszt, pour se consacrer, dans la fréquentation des maîtres les plus austères à un idéal d'art sublime.

Comme en France un Paul Dukas estimant ne rien savoir en dépit des lauriers officiels et se mettant sous la coupe du savant directeur de la *Schola Cantorum*, Albéniz arrivé à la gloire des improvisateurs nés comme Chopin, ne veut plus connaître les centaines petites pièces jaillies de sa muse spontanée qu'il baptise de « saletés » et va s'humilier, tel l'empereur à Canossa, devant le pontife du franckisme. Il brûle ce qu'il a adoré, et n'a plus d'admiration que pour les hautes constructions, la monumentale architecture des drames lyriques ou des symphonies de l'école d'indyste. Le voici, le jeune maître pittoresque, à partir de son installation à Paris en 1893, désormais conquis par le *Fervaal* de d'Indy, l'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, la musique de chambre de Fauré, d'un tempérament si opposé au sien. L'ancien disciple — indocile il est vrai — de Pedrell renie son initiateur et s'en voit gourmander par son compatriote De Falla, plus reconnaissant que lui. Nommé en 1898 professeur suppléant à la *Schola Cantorum*, comme cet autre

---

étonnant naissent *Henry Clifford*, *Merlin*, *Pepita Jiménez* et mainte mélodie.

En 1893, Albéniz va résider à Paris et, grâce à l'entremise de M. Paul Poujaud, entre en relations avec Ernest Chausson. Chez ce dernier, il se lie avec Fauré, Dukas et d'Indy. Désormais, Albéniz acquis au programme de rénovation de la *Schola Cantorum* d'indyste — où il fut même professeur suppléant de piano en 1898 — évolue comme compostieur vers un réalisme national dont sont témoins ces chefs d'œuvre : *Catalonia* pour orchestre, et *La Vega*, *Azulejos*, *Navarra* et *Iberia* pour piano, lesquels consacrent définitivement sa renommée.

La vie d'Albéniz à Paris est tout entière vouée à sa famille et à l'art. Albéniz, nouveau Liszt par le cœur, se dévoue à tous et devient la providence de ses jeunes compatriotes venus chercher à Paris le succès que leur belle mais indifférente patrie leur refuse encore. Il laisse le souvenir, dit M. de Marliave, « du plus beau caractère d'homme et d'artiste que le XIXe siècle musical ait produit ». Albéniz meurt du mal de Bright à Paris, le 18 mai 1909. Ses dépouilles furent transférées en grande pompe à Barcelone et placées dans le panthéon de la famille Massana. Un monument lui fut plus tard érigé au centre de l'Alhambra de Grenade.

grand musicien espagnol Joaquín Nin le sera, mais en titre, en 1906, il associe, aux yeux du monde, la musique espagnole moderne à la musique française la plus scolastique ; et ses œuvres de maîtrise, d'un réalisme si purement national : la rapsodie d'orchestre *Catalonia* et ces immortelles œuvres pianistiques : *La Vega, Azulejos, Navarra* et *Iberia,* seront le fruit des méditations auxquelles il se livre dans le cloître médiéval de la rue St-Jacques.

C'est donc, par un singulier contraste, de l'atmosphère austère du conservatoire d'indyste que jaillira la rutilante et méridionale lumière de ses hymnes d'adoration à sa patrie lointaine. Ainsi, dans l'âcre désillusion de l'échec de *Tristan,* le grand Wagner éclate du formidable rire de ses *Maîtres Chanteurs.* Tant il est vrai que l'âme humaine vit de perpétuelles oppositions sentimentales.

Mais il nous faut constater que l'accueil fait en Espagne même à ces productions de la dernière manière d'Albéniz, ne fut pas au début réconfortant pour l'artiste. Celui-ci paraissait alors à ses compatriotes « parisiennisé et traduit ». Comme un peu plus tard les critiques de Madrid devaient parler de *ravélisme* et de *strawinskisme* à propos de Falla, les exégètes de la première audition d'*Iberia* se récriaient horrifiés devant le d'*indysme* et le *debussysme* d'Albéniz, qu'un examen plus conscient leur fait placer aujourd'hui sur un plan plus juste et restreint. Ayant assisté à cette audition fameuse que donna Malats à la Comédie madrilène le 10 décembre 1909, nous entendîmes un musicien espagnol, et non des moindres, s'exclamer : « C'est l'Espagne vue de Paris par un déraciné ! » Or, cette impression, sincère à coup sûr, nous prouve précisément le caractère objectif et le réalisme foncier d'*Iberia.* Albéniz observe et peint ce qu'il voit plutôt qu'il ne chante lyriquement. Il ne nous donne pas un poème mais un tableau. Plastique comme le Théophile Gautier des *Emaux et Camées,* il cisèle amoureusement la matière musicale qui reproduit bien mieux qu'elle n'interprète l'objet de sa vision.

Par là, Albéniz va à l'encontre des doctrines de Pedrell hostile à tout art objectif et à toute caractéristique pittoresque, ainsi que nous l'avons établi, et réclamant avant toutes choses la *tradition généalogique*

et l'usage de formes déterminées propres au génie de la race, à son tempérament et à ses coutumes. Albéniz évoque sa vision très réaliste au moyen de formes dont l'usage lui fut révélé par l'étranger. Ainsi procèderont Joaquín Turina et Manuel de Falla alors même que revenus en leur mère patrie et enfin acceptés par elle ils pourraient oublier les souvenirs de Paris.

On sait que le retentissement d'*Iberia* eut pour résultat de faire rechercher par les pianistes dans l'œuvre antérieure d'Albéniz les petites « «saletés » que méprisait l'auteur évolué. Quelques-unes d'entre elles se trouvèrent de ce fait heureusement réhabilitées. A cette heure les *Chants d'Espagne,* les *Danzas Españolas, Espagne-Souvenirs,* les *Piezas Caracteristicas,* les *Recuerdos de Viaje,* les deux *Suites Espagnoles* (1), les dix *Œuvres pour le piano* (2), *España* (3), ou encore les *Deux morceaux de prose de Loti* (4) et les *Quatre mélodies de F. Coutts* (5), méritent d'être au répertoire des pianistes et des chanteurs contemporains.

Bien plus, *Pepita Jiménez,* drame lyrique d'après le roman de Juan Valera (6), jouée d'abord au Liceo de Barcelone le 5 janvier 1896, puis au Nouveau Théâtre Allemand de Prague, le 22 juin 1897, ensuite à la Monnaie de Bruxelles de 3 janvier 1905, enfin reçue à l'Opéra-Comique et représentée le 18 juin 1923, se voit considérée par les Espagnols mêmes comme le premier en date des opéras espagnols modernes. Pourtant, des critiques avisés (7) y ont pu discerner « le mélange flagrant du romantisme français vu à travers Schumann, du vérisme italien et d'un hispanisme nullement déguisé ». Il n'importe ! Le public trouve encore à son goût ce « long nocturne lancinant, palpitant, exaltant et curieux où le génie d'Albéniz

---

(1) Editées par l'*Union Musical Espanola.*
(2) Paris, A. Leduc, éd.
(3) Paris, Eschig, éd.
(4) Paris, Edit. Mutuelle.
(5) Paris, Rouart et Lerolle, éd.
(6) Paris, Eschig, éd.
(7) R. Charpentier, in *Comœdia* du 18 juin 1923.

n'apparaît pas inférieur au génie de Frédéric Chopin (1) ».

En revanche, les partisans de *The Majic Opal* (2), *Enrico Clifford* et *San Antonio de la Florida* (3) ou *Merlin* n'ont pas trouvé grâce auprès des musiciens, ni au temps de leur révélation, ni dans le nôtre. Ce sont en effet des œuvres manquées, tant par suite du livret dû à d'insipides auteurs anglais (4), que de la musique pour laquelle Albéniz a forcé son talent, sauf en ce qui concerne la bluette de *San Antonio,* laquelle est d'un style par trop lâche (5).

Il est certain que le « grand Albéniz » commence avec *la Catalonia* et se poursuit avec *La Vega, Azulejos, Navarra* et *Iberia*. Que n'eût pas, après cela, produit le jeune maître, si la mort impitoyable ne l'avait emporté en la pleine maturité de son talent !

La *Catalonia* pour orchestre est ainsi analysée par M. Ch. Malherbe dans le programme du quinzième Concert Colonne donné le 13 février 1910 : « C'est le peuple espagnol que nous montre Albéniz, la nation joyeuse et fière, avec l'intensité de sa vie et l'éclat de son soleil. Il en a dégagé l'esprit général ; il le traduit par exemple ici, au moyen de deux thèmes caractéristiques dont le second, notamment, se chante souvent dans les régions montagneuses de la Catalogne ; et pour plus de vérité au tableau, il n'a pas craint d'y mêler parfois la note réaliste, voire comique ; ainsi, vers le milieu du morceau, le compositeur suppose la présence de musiciens ambulants qui, avec leur petit orchestre d'instruments à vent et à percussion, cherchent à reproduire la mélodie favorite ; mais les malheureux sont aussi malhabiles, la clarinette fait une note fausse, la grosse caisse se trompe de mesure, et frappe à contre temps. On rit, on passe, et la danse reprend sa course avec son rythme étincelant et gai...»

La *Vega* est le premier numéro d'une suite pianistique inachevée, intitulée *The Alhambra*. Dès son ap-

---

(1) Henry Malherbe, in *Le Temps* du 20 juin 1923.
(2) Londres, Chappell and C°, éd.
(3) Barcelone, Pujol, éd.
(4) M. Arthur Law pour *The Majic Opal*, et Money Coutts pour *Henry Clifford* et *Merlin*.
(5) Le livret de *San Antonio* est dû à E. Sierra et traduit par MM. Sand et Solvay sous le titre de *l'Ermitage fleuri*.

parition les critiques la placèrent sur la même ligne que l'*Islamey* du Russe Balakirew. En réalité elle constitue comme un pont jeté entre la seconde et la troisième manières d'Albéniz, entre celle de son mûrissement et celle de sa maturité accomplie après ses études faites à l'école de Vincent d'Indy. Elle énonce sur un rythme de *petenera* modulante une idée exquise qui se développe jusqu'à un épisode « nous offrant pour la première fois le type de la polyphonie d'*Iberia* qui, au dire de Mlle Blanche Selva, exigerait le piano à deux claviers (1) ». Le final est un retour logique au rythme primitif.

Azulejos et *Navarra* justifient leur titre par l'orfèvrerie des premiers, évocatrice des reflets changeants des mosaïques arabes, et par le rythme de *jota* de la seconde. *Azulejos* fut terminé par Granados et un peu allongé par lui, et *Navarra* fut achevé par Déodat de Séverac qui en atténua la fougue originelle. Mais en dépit de ces « raccordements » et malgré les répétitions un peu fatigantes d'*Azulejos* et les ressemblances de *Navarra* avec quelques pièces d'*Iberia* (*Evocation* et *Triana*), ces deux œuvres témoignent de la maîtrise d'Albéniz et sont dignes de figurer au répertoire des virtuoses pianistes, tout près de la magique *Iberia*.

Celle-ci résume tout Albéniz : Quatre cahiers d'impressions picturales qui font défiler devant nos yeux éblouis les plus beaux paysages d'Espagne et les scènes les plus colorées : *Evocation, El Puerto, La Fête-Dieu à Séville, Triana, Almeria, Rondeña, El Albaicin, El Polo, Lavapiés, Malaga, Jerez* et *Eritaña*.

Nous avons sur quelques-unes de ces célèbres pièces le précieux jugement de Debussy (2) : « Peu d'œuvres en musique, écrit-il, valent : *El Albaicin* où l'on retrouve l'atmosphères de ces soirées d'Espagne qui sentent l'œillet et l'aguardiente... C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts. Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'à

(1) Cf. Henri Collet : *Albéniz et Granados*, p. 149.
(2) S.I.M. 1er décembre 1913.

les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation.

» *Eritaña,* c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment changeante passe jetant des éclats de rire, scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.

» Il y a bien d'autres choses encore, dans ces cahiers d'*Iberia* où Albéniz a mis le meilleur de lui-même et porté son souci d' « «écriture » jusqu'à l'exagération par ce besoin généreux qüi allait jusqu'à « jeter la musique par les fenêtres ».

On trouvera ailleurs (1) l'analyse détaillée des douze pièces d'*Iberia*. Retenons plutôt la critique pénétrante de Debussy : Images... Souci d'écriture... Musique jetée par les fenêtres... Tous traits d'un *réalisme* espagnol qui a son pendant en littérature. La vie grouillante des scènes d'*Iberia* rappelle à ceux qui connurent Albéniz le projet longtemps caressé par le compositeur de mettre en musique le *Rinconete y Cortadillo* également réaliste et picaresque de Cervantes. Et notre regret est infini d'une mort prématurée qui nous a privés d'une traduction musicale adéquate à l'un des textes les plus significatifs de l'hispanisme.

***

2. — *Joaquin TURINA*

C'est sur le conseil d'Albéniz, présent à l'audition donnée à Paris de l'une des œuvres du jeune Turina (2), que celui-ci, frais émoulu de la *Schola Cantorum*

---

(1) Cf. Henri Collet : *Albéniz et Granados*, pp. 161 et su.

(2) BIOGRAPHIE DE TURINA : Né le 9 décembre 1881 à Séville, il commença ses études musicales de bonne heure, et travailla l'harmonie et le contrepoint à Séville sous la direction de Evaristo Garcia Torres, maître de chapelle de la Cathédrale. A 15 ans, il compose l'opéra de *la Sulamita* qu'il présente en vain au Teatro Real de Madrid. Il séjourne alors deux ans à la capitale et se perfectionne comme pianiste sous la direction de José Tragó. Il donne un concert de ses œuvres à l'Ateneo en 1903, puis se transporte à Paris où il étudie

songea vraiment à abandonner les idées franckistes et à s'engager dans la voie de la musique nationaliste considérée par Albéniz comme la phase la plus importante de l'art moderne.

Jusqu'alors, Turina s'était fait connaître en Espagne, d'abord par son offre au Théâtre Royal d'un opéra *La Sulamite* écrit vers l'âge de quinze ans sur un poème de D. Balgañón, tandis qu'il n'avait fait avec D. Evaristo Garcia Torrès, à Séville, que des études précaires ; puis, après un séjour de deux ans à Madrid, où il perfectionna son talent réel de pianiste sous la férule de l'illustre José Tragó, par la composition de pièces dont il fit connaître les principes en un concert de l'Ateneo madrilène de 1903, à savoir une *Danse des Elfes*, des *Variations sur des chants populaires* et une *Grande Polonaise ;* enfin, après un stage auprès de Moozkowsky et son entrée à la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy, par des œuvres fort sérieuses, naturellement influencées de franckisme, telles qu'une *Sonate* pour piano et violon, et l'important *Quintette* pour piano et cordes dont il dut l'édition à l'entremise du toujours généreux Albéniz (1).

Suivant l'exemple de son protecteur, Turina commence, après le *Quintette,* la production d'œuvres basées sur la musique populaire de sa région natale :

---

avec Moszkowski pendant trois mois seulement. Conseillé par J. Nin, qui le présente à A. Serieyx, professeur à la *Schola*, il entre en 1906 dans le conservatoire d'indyste et en devient l'un des plus savants disciples, ainsi qu'en témoignent une *Sonate* et un *Quintette* désormais classiques.

Albéniz ayant assisté à une audition d'œuvres de Turina, persuade son jeune compatriote d'abandonner le franckisme et de s'engager comme lui dans la voie d'une restauration de la musique espagnole. Et Turina devient peu à peu le musicien nationaliste que révèlent la *Suite Sevilla*, la *Sonata romántica*, *la Escena Andaluza*, les *Rincones sevillanos*, le *Quatuor* en *ré*, puis *La Procession du Rocio*, *les Trois danses andalouses* (1913), *l'Album de Voyage* (1915), *Les Femmes d'Espagne* (1917), *L'Adultère pénitente* (1917), *les Contes d'Espagne* (1919), les *Ninerias* (1919), le *Poème d'une Sanluqueña*, le *Poème en forme de chansons* (1919) et le récent *Chant a Séville* en sept tableaux d'une éblouissante orchestration.

(1) Cf. Henri Collet : *Albéniz et Granados*, p. 63. Le quintette de Turina est publié à l'Edition Mutuelle.

l'Andalousie. Et c'est la série composée par la *Suite Sevilla,* la *Sonate romantique,* la *Scène Andalouse,* les *Coins Sévillans* et le *Quatuor* écrit en 1911.

Ce quatuor en *ré* suggérait au critique Adolfo Salazar, lors de son exécution par le *Quatuor Renaissance de Barcelone* le 1er juin 1915 les lignes suivantes : « Comme il advient à nombre de disciples de la *Schola,* chez Turina se combinent les éléments nationaux avec la forme cyclique, sinon suivie rigoureusement, reconnue, tout au moins, comme principe d'unité. Cette doctrine cyclique a dans le quatuor de Turina deux aspects : l'un, celui d'un thème générateur qui comprend en soi les germes dont naîtront en s'amplifiant, les idées postérieures ; et l'autre, plus externe, qui consiste à présenter réunis les principaux éléments constructifs qui séparément seront la base des différents temps, entre lesquels se produit en outre un certain échange de thèmes ».

La même judicieuse observation se peut appliquer aux œuvres pianistiques précitées qui portent toutes, dans la forme, l'empreinte d'un rigoureux enseignement technique.

La *Suite Sevilla* (1) rendit célèbre en France le nom de Turina. C'est une suite pittoresque pour piano composée de trois pièces : *Sous les orangers, Le Jeudi-Saint à Minuit* et *la Feria.*

La première est une *malagueña* rythmique conjuguée avec une *habanera* dans un style d'indyste quant à la forme, mais bien personnelle quant aux harmonies. Une étonnante vie modulante, d'une hardiesse qui caractérise pour toujours la manière de Turina s'y décèle.

Le *Jeudi-Saint* fait songer à la *Ronde de Nuit* de Rembrandt : même admirable sens du clair-obscur. Une *saeta* diversifie l'épisode avant l'enchevêtrement polyphonique final des thèmes, fort impressionnant. Et la nuit verte s'étend sur l'apaisement sacré...

Enfin, la *Feria* est une bondissante et exultante *sevillana* coupée d'un *tango* gracieux et spirituel. La pièce est fort développée, avec des coupes rythmiques

(1) Publiée chez Demets, Paris.

diverses et heureusement contrastantes. La maîtrise de Turina s'y joue librement.

La *Sonate Romantique* (1) est construite sur un thème espagnol où il est facile de reconnaître le polo qui figure dans le deuxième cahier des *Vingt chants populaires* de Joaquin Nin. L'œuvre, dédiée à Isaac Albéniz est un thème avec variations. Sur une double pédale, le motif s'énonce très expressif. Puis c'est une variation ternaire, fleurie de *grupetti,* un *andantino mosso,* deux variations rapides, le temps I du thème redevenu calme et expressif, enfin retenu.

Un *Scherzo* vif et gai est le triomphe des imitations spirituelles. Il précède un robuste et constructif final où le thème toujours en dehors ressort sur une polyphonie d'incomparable aisance, rythmiquement variée jusqu'à la conclusion de plus en plus rapide, accélérée, où le thème générateur accomplit mainte pirouette, mainte acrobatie.

Dans l'ensemble, la sonate romantique apparaît donc plutôt réaliste et d'un style net, aux contours arrêtés, à l'emporte-pièce. Elle est faite de main d'ouvrier.

La *Scène Andalouse* (2), pour alto et quatuor à cordes, contraste avec la Sonate Romantique. Il s'agit là plutôt d'un enchantement sonore, d'une page de rêve aux séduisantes harmonies, aux prenants accords, où le son voilé de l'instrument principal parvient, grâce à un miracle d'équilibre architectural, à se faire entendre et à nous donner comme un écho étrangement lancinant des fêtes lointaines d'Andalousie.

Turina ici, se montre arabe, comme Falla, dans ses *Nocturnes dans les jardins d'Espagne,* nous apparaîtra fébrilement et nostalgiquement gitane.

L'œuvre de Turina, d'une saveur troublante, toute en parfums, en harmonies qui rôdent par bouffées, nous fait pressentir par delà le ciel vert de Séville l'Afrique, toute proche...

Les *Coins Sévillans* (3) commencent par une note

(1) *Ibid.*
(2) Publiée chez Mathot, Paris.
(3) Rouart et Lerolle, éd., Paris.

de couleur : *Nuit d'été sur la terrasse*. Des accords arpégés invitent au rêve. Bientôt s'y mêlent des cadences andalouses ponctuées des sons de guitares lointaines. Une *copla* mélancolique s'élève dans la nuit. Puis une rumeur de fête grandit et se convertit en danses sévillannes forme paysage. Tout se fond enfin dans la nuit bleue des arpèges du début.

C'est ensuite les *Rondes d'enfants* dont le motif naïf et gracieux, de rythme binaire se contrepointe avec une joie, un bonheur d'expression qui font songer à *Des enfants jouent dans le jardin* dans les *Heures dolentes* de Gabriel Dupont. On entend au centre de la pièce un motif hispano-français, dont nous avons déjà traité à propos de la *Symphonie* en *la* d'Olmeda : celui de l'*amboato*, c'est-à-dire de : *à mon beau château*... Les deux motifs se superposent en manière de conclusion, et tout le joyeux babil animal des enfants papillotte, s'élance en fusées volubiles, en mouvements déhanchés et cocasses, en imprévus rythmiques amusants.

Après quoi ce sont les danses de *Seises* dans la cathédrale sévillane. On sait le parti qu'a tiré Georges Hüe de cette curieuse habitude séculaire en son drame lyrique *Dans l'ombre de la Cathédrale*. Les *Seises* sont en effet des enfants de chœur qui dansent devant l'autel comme jadis David devant l'arche... Dédiée à la mémoire du maître de Turina : Don Evaristo Garcia Torres, la *Danse des Seises* a comme une gravité émue que n'altère point l'épisode *allegretto mosso*.

Enfin la dernière pièce *a los Toros*, dans son rythme endiablé et un tantinet vulgaire, peint merveilleusement l'atmosphère des « corridas ». On s'empresse vers la place, dans une aveuglante clarté et parmi les cavalcades bariolées. Un allègre motif de *paso doble*, d'un geste conquérant nous laisse entrevoir quelque silhouette des héros de la fête suivis de la foule en délire. La marche à la plaza s'accélère. On pénètre dans le vaste cirque, on y gravit les gradins, on s'y entasse dans le bourdonnement des conversations, dans les appels, dans les cris. Puis un aigre coup de trompette espagnole déchire l'air. Le silence subit, ajuste, saisissant, s'établit. Et, la porte du toril étant ouverte, sur un fortissime *glissando*, la

bête superbe s'élance en bondissant, saluée d'acclamations frénétiques.

***

A cette même période appartient le célèbre poème symphonique de *la Procession du Rocio* (1) que jouent aujourd'hui tous les orchestres du monde et qui atteint la vogue même de la *Catalonia* d'Albéniz.

Au mois de juin, chaque année, la Procession del Rocio (de la Rosée) à laquelle prennent part, dans leurs carrosses, les plus grandes familles de la ville, fait son entrée à Triana en l'honneur de la Vierge Marie, dont on promène l'étendard en musique, au milieu d'une brillante cavalcade sur un char d'argent traîné par des bœufs.

Triana en fête : des « soleares » succèdent aux séguedilles, un ivrogne entonne un « garrotin », mais les airs de danse sont interrompus par l'arrivée de la Procession qu'annonce un joueur de flûte et de tambour ; le thème religieux, plusieurs fois exposé, éclate triomphalement, mêlé aux accents de la Marche Royale et au bruit des cloches sonnant à toute volée.

Les danses, et les chants de fête reprennent alors, mais leur rumeur ne tarde pas à décroître jusqu'à s'éteindre complètement.

Il semblait difficile, au premier abord, de rendre musical un tableau d'un aussi cru réalisme. Turina y a réussi cependant, tout son sens constructif lui permet d'amalgamer des motifs en apparence disparates et d'élever sur de solides assises un imposant monument. L'œuvre qui eût pu facilement se disperser se resserre au contraire par le fait d'une volonté puissante et réfléchie. Elle gagne à se terminer en douceur. Il était nécessaire qu'après l'orgie sonore due au mélange des thèmes religieux et militaires, une accalmie se produisît. L'évanouissement progressif des rumeurs de la fête est à cet égard souhaitable, et Turina a réalisé dans la décroissance des teintes une délicate péroraison. On songe à l'enchantement de sa précédente *Scène andalouse* ou au tableau nocturne

(1) Publié chez Rouart et Lerolle, Paris.

de Grenade dans la *Vie Brève* de Manuel De Falla.

Résultat d'une gageure, la *Procession du Rovio* est, plus peut-être que la *Catalonia* d'Albéniz, une réussite orchestrale. Et son succès affirmé depuis longtemps sera sans aucun doute durable.

Pendant la guerre, Turina voyage et observe. Il nous donne alors *Album de Voyage* (1), *Femmes Espagnoles* (2), et une œuvre importante : *L'Adultère pénitente.*

L'*Album* est une série de cinq morceaux de caractère pittoresque, doucement sentimental, où se gardent les souvenirs colorés d'un voyage à Algésiras, Gibraltar et Tanger. Le premier numéro sert d'introduction et nous peint le compositeur à la façon des *Tableaux d'une exposition* nous montrant le « promeneur » Moussorgsky. Le second s'intitule *Le Casino d'Algésiras* et développe dramatiquement une scène ou parmi les mouvements de la mer et les échos dansants du Casino s'exalte le compositeur pensif. Le troisième, *Gibraltar,* est humouristique et oppose avec esprit les rythmes andalous et la raideur anglaise. Le quatrième est une promenade nocturne au bord de la mer. Enfin le cinquième *Fête maure à Tanger* est une reconstitution rythmico-harmonique des danses indigènes d'un réalisme saisissant.

Les *Femmes Espagnoles,* trois « portraits pour piano » suscitèrent de la part de M. Adolfo Salazar, dans le programme de la *Société Nationale* madrilène du vendredi 26 octobre 1917, les réflexions suivantes : « La possibilité de fixer musicalement la psychologie d'un type, sa particulière idiosyncrasie, si vivement traduite par le geste, avec sa capacité d'une immédiate traduction musicale, a été une question sur laquelle on a débattu jusqu'à satiété, puisque c'est là un sujet auquel on arrive comme degré maximum dans le problème de la musique appliquée. Si cette possibilité non seulement est acceptée mais encore exigée dans la musique dramatique, elle a été discutée dans ce qu'on appelle « musique pure », c'est-à-dire dans la musique instrumentale, en termes

(1) Publié chez Rouart et Lerolle, Paris.
(2) *Ibid.*

généraux. Mais dans ce domaine musical, le désir de refléter un caractère, de « portraicturer » pour ainsi parler, l'esprit d'un personnage, a été une ambition de toutes les époques. Il n'en est point d'exemple plus claire et palpable que celui de Couperin, qui prétendait que « ses portraits acquéraient sous ses doigts un remarquable degré de ressemblance avec les originaux qui les avaient inspirés ». Le sujet est moins trivial que l'on peut l'imaginer, et, entre autres raisons qui n'ont que faire ici, le témoignage de sa survivance suffit à l'attester.

« De nos jours où les sensations de tout ordre forment le motif d'inspiration d'une grande quantité de musique, manque, en revanche, la note se rapportant à des personnages dont la sentimentalité ou le caractère spécial forment la « base poétique » de l'œuvre. La raison en est, probablement, alors que cela puisse à première vue paraître étrange, que le premier cas est beaucoup plus subjectif que le second, parce qu'en celui-là, il s'agit de donner une forme externe à une sensation produite par la contemplation d'agents extérieurs, tandis que dans celui-ci ce n'est déjà plus une « transposition subjective des sentiments du personnage modèle, sinon plutôt une synthèse de ses éléments caractéristiques, qui ont une traduction musicale. Tout au moins, ce paraît être là l'esthétique de l'œuvre de Turina. Celui-ci n'intervient pas dans le développement passionnel de son modèle. Il se borne à l'observer et à refléter ses caractères musicaux, en les combinant de façon telle qu'ils offrent comme résultat du point de vue technique une œuvre parfaite de forme et d'une indépendance d'action absolue ; musique qui a comme base un sujet objectif, mais qui reprend ensuite sa complète liberté artistique, et vaut en *soi,* selon le principe de la « musique objective » qui ne laisse point pour cela que d'être « musique absolue ».

Et nous avons ainsi une précieuse analyse du pur « réalisme » de Turina, que l'on peut rapprocher désormais de celui de son frère aîné Albéniz.

M. Adolfo Salazar considère les trois portraits de femme comme une sonate en trois parties : la première (*La madrilène classique*) en forme de premier temps (premier thème, celui de *Scottish ;* deuxième, celui de

pasadoble) ; la seconde (*L'andalouse sentimentale*) sous l'aspect d'un *lied* en cinq sections, l'une d'elles (la seconde) avec des relents de séguedille, et une autre (la quatrième) de « guajira » ; et enfin la troisième (*la brune coquette*) sous les apparences d'un rondeau ou le refrain est la séguedille manchoise aux libres épisodes.

Si nous passons du réalisme des *Trois portraits de femmes espagnoles* à celui de *l'Adultère pénitente,* nous remarquons le passage logique de l'objectivisme de l'auteur au dramatisme d'une musique destinée à la scène. Les qualités du musicien déjà soulignées ailleurs se retrouvent ici, comme amplifiées au contact du poème imposé.

Il s'agit d'une musique écrite pour la refonte par Martinez Sierra de la célèbre comédie classique de Moreto qui a pour sujet la vie de sainte Théodore.

La scène du jardin qui ne manque point de rapport littérairement avec celle de *Faust* est traitée par Turina dans la note picaresque. On songe à *Faust* mais à travers le *Magicien Prodigieux* de Calderon, voire *la Célestine* de Rojas.

Le *Nocturne* qui suit ne se prêtait pas autant à la note réaliste. Toutefois l'inspiration des *Portraits de femmes* se retrouve au moment où Filipo pénètre dans la chambre de Théodore.

Par contre, la troisième scène est une vigoureuse paysannerie dont le coloris reparaît au cours de la scène suivante, formant contraste avec la gravité dont se drape Théodore au moment de se réfugier dans un couvent voisin.

Et il n'est pas jusqu'à la scène cinquième pourtant angélique qui ne nous rappelle par son rythme de barcarolle le peintre délicieux de *l'Album de Voyage.*

***

Turina, depuis, nous a encore donné, d'un burin incisif, quelques tableaux de prix. Nous avons cité, par ordre chronologique les *Contes d'Espagne,* les *Niñerias,* le *Poème d'une Sanluqueña,* le *Poème en formes de chansons* et le récent *Chant à Séville.*

Les *Contes d'Espagne* forment une histoire en sept

tableaux réalistes. « Devant la tour du Clavero », à Salamanque, le poète-musicien songe et croit voir une ancienne ronde d'archers. Soudain, elle se présente à ses yeux comme une apparition irréelle. Le musicien parcourt ensuite lentement « la vieille église de Logrâño », absorbé dans ses pensées mystiques, mais Elle entre dans l'église et son profil païen et lumineux se mêle aux douces visions religieuses. Après quoi, « à Miramar », (Valence) le poète cherche d'autres plaisirs. « Dans les jardins de Murcie » nous écoutons des confidences galantes. Puis « sur le chemin de l'Alhambra » (Grenade), Elle rêve aux cavalcades mauresques d'autrefois, chevaleresques et sauvages, qui montaient incessamment à l'Alhambra. Une déclaration d'amour nous est faite à « La Caleta » (Málaga), et c'est une idylle en face de la mer « à Rompeolas » (Barcelone).

Les *Niñerías* sont dans la manière joyeuse, capricante, si caractéristique de l'auteur, et déjà admirée dans les *Coins de Séville*. Le *Poème d'une Sanluqueña* est en effet le « portrait » fort réussi d'une jolie femme de San Lúcar de Barrameda que connaît si bien Turina. Nous voyons la « Sanluqueña » devant son miroir, puis chantant la « chanson de la mouche », et après une pièce hallucinante, récitant le rosaire en l'église andalouse...

Quant au *Poème en forme de chansons* il s'agit du commentaire lyrique et orchestral de beaux poèmes de Campoamor, ce Sully-Prudhomme de l'Espagne Contemporaine. Cette œuvre remarquable fut donnée par l'orchestre symphonique de Madrid en 1919.

L'œuvre la plus récente — et l'une des plus marquantes — de Turina est le *Chant à Séville* également donné par l'orchestre symphonique en 1927. Il s'agit d'un hommage fervent de l'auteur à sa patrie, improvisé sur de beaux vers de Muñoz San Román, et composé de sept tableaux : *Séville, le Crieur, Feria, Nuit de Séville, Le quartier de Santa Cruz, la Grille, Offrande*. En quelques-uns, la voix intervient, soit pour un effet neuf, soit pour donner le caractère requis par la scène, mais toujours dans cette note personnelle de l'auteur, qui ne saurait être confondue avec aucune autre et qui a permis à Swan Henessy

un amusant pastiche dans ses *A la manière de...* (1) Quant à l'orchestre, il est, comme toujours, une merveille d'équilibre et de coloris.

Que nous réserve maintenant Turina, après ce chant glorieux à sa terre natale ? L'avenir le dira. Mais dès aujourd'hui, on peut affirmer que l'Espagne a en lui un des plus lucides personnels et savants de ses grands musiciens (2).

***

III. — Manuel de FALLA

Le troisième des grands musiciens réalistes se double avons-nous dit, d'un mystique, voire d'un ascètes (3), réunissant ainsi en lui les deux aspects de

---

(1) Eschig, éditeur, Paris.

(2) Dernières œuvres de Turina : *Mallorea*, *Verbena Madrileña* (Rouart et Lerolle, éd.), *Recuerdos de mi rincón* (Union musicale esp. Madrid).

(3) BIOGRAPHIE DE MANUEL DE FALLA : Né à Cádiz le 23 novembre 1876. Etudia de bonne heure le solfège et le piano sous la direction de Mlle Eloisa Galluzo, puis l'harmonie avec MM. Alejandro Odero et Enrique Broca. Il passa ensuite à Madrid où il reçut les leçons du pianiste José Tragó et les conseils théoriques de Felipe Pedrell.

En 1905, il obtint à l'unanimité le prix de la maison Ortiz y Cussó consistant en un piano à queue, et celui de la Royale Académie de San Fernando pour un concours ouvert par elle afin de récompenser un opéra en un acte et une *suite* d'airs populaires espagnols. Falla eut son opéra *La Vie Brève* ainsi primée, tandis que Pérez Casas recevait le prix symphonique avec sa fameuse *Suite Murcienne*. Malgré les bons offices de l'Académie, le renom du librettiste Fernández Shaw et le prix obtenu, Falla ne réussit pas à faire jouer son œuvre au Teatro Real de Madrid. Aussi bien après une tournée fort glorieuse de concerts en Espagne, le compositeur se rendit à Paris en 1907 pour y tenter sa chance. Accueilli et protégé par Dukas, Debussy, Ravel, il réussit à se faire éditer par la maison Durand (*Quatre pièces espagnoles* et *Trois mélodies*) et la maison Eschig (*La Vie Brève*) ainsi qu'à faire jouer *la Vie Brève* à l'Opéra-Comique de Paris le 29 décembre 1913.

Falla regagna sa patrie pendant la guerre et alla se fixer à l'Alhambra de Grenade qu'il quitta périodiquement pour faire entendre à Paris, Madrid ou Londres ses nouvelles œuvres qui sont attendues chaque fois comme le *great event* de la saison musicale des grands centres précités. Ce sont les *Nocturnes* pour piano et orchestre, l'*Amour Sorcier*, ballet gitane, la pantomime orchestrale du *Tricorne*, les *Sept Chansons Populaires*, le *Retable de Maître Pierre* d'après Cervantes, le *Concerto* pour quelques instruments. Actuellement Falla prépare la musique d'une œuvre de Calderon.

l'âme espagnole. Nous pensons à Cervantes écrivant le *Ruffien Heureux,* à sainte Thérèse organisatrice de couvents, à Calderon donnant un *acte sacrementel* en pendant à ses drames les plus puissants et objectifs, à Murillo reproduisant la silhouette des petits mendiants, à Valdes Leal peignant le cadavre d'un prélat dévoré par les vers, à Herrera architecte de l'Escorial à la fois monastère et forteresse, enfin à l'illustre musicien du XVIe siècle Victoria appliqué aux choses divines et produisant des œuvres du réalisme le plus dramatique.

Par là, Mauel de Falla séduit les foules de notre époque qui s'évadent de l'énorme machinerie contemporaine en acueillant avidement toutes les manifestations mystérieuses du spiritisme et de la métapsychie. Cet Espagnol enfermé en sa tour mauresque de l'Alhambra est plus près d'elles que le musicien parisien le plus à l'affût des nouvelles modes. Et son triomphe indiscuté est la revanche des vieux théoriciens espagnols bafoués parce qu'ils réclamaient simplement pour la musique purement nationale le droit à la vie. Tant il est vrai que l'internationalisme ne se conçoit qu'étymologiquement, c'est-à-dire ainsi qu'un échange et une rivalité constante entre nations : *inter nationes.*

Nous avons observé que Manuel de Falla conservait à l'égard de son maître Pedrell une gratitude émue, alors même que celui-ci ne pouvait guère lui enseigner ce qu'il ne possédait point : le métier. Et c'est que Falla puisait tout au moins auprès de lui la force de conviction, l'amour de son art et le respect de la tradition nationale sans lesquels il n'est point de musicien complet. Lorsque Pedrell disait *notre musique* il avait la foi et savait l'imposer aux autres. Nul ne se fût avisé de sourire devant lui d'affirmations chauvines que les Madrilènes incrédules et défiants d'eux-mêmes commentaient sans enthousiasme. La féconde parole de Pedrell fit germer les fleurs les plus rares dans le jardin de l'âme de Falla. Et si celui-ci malgré les obstacles a pu mener à bonne fin son œuvre désormais impérissable c'est parce qu'il s'est senti soutenu, encouragé dans la dure voie entreprise. Un homme de cœur n'oublie point les appuis désintéressés de la première heure. Falla a gardé jalouse-

ment le culte du malheureux réformateur de la musique de son pays et le défendit contre tous, fût-ce envers un artiste aussi exquis qu'Albéniz.

A Paris, Falla débuta par les « Quatre pièces espagnoles » pour piano : *Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andaluza,* qui même après l'*Iberia* d'Albéniz surprirent par une autre souplesse, une autre musicalité, un autre coloris. Œuvre d'un art moins riche sans doute, plus sobre et dépouillé ; musique sans gaspillage, incisive comme celle de Turina, mais plus féline ; sans tendances vers une construction qui, chez Albéniz et Turina, s'apparentaient à la variation ou au développement d'indyste, mais néanmoins d'une forme impeccable, et dont l'absolue indépendance faisait songer à la fois à Debussy pour l'impressionisme harmonique et à Ravel pour la finesse du contour. Et au centre, la note plaintive, nostalgique, quasi mystique de la *Montañesa,* enchâssant si habilement un thème populaire régional.

Les trois mélodies qui suivirent : *Les Colombes, Chinoiserie et Séguedille* nous montraient un musicien enchanté de Debussy, tout au moins dans les deux premières, car la *Séguedille* sur les vers célèbres de Gautier jetait une note piquante d'humorisme à la Turina, et cliquetait des castagnettes avec un entrain endiablé digne de Chabrier et d'Albéniz.

Puis ce fut la révélation parisienne de la *Vie Brève,* le drame lyrique en trois tableaux, avec paroles françaises de Paul Milliet d'après le livret espagnol de Fernández Shaw (1). Et nos musiciens de se demander pour quoi une pareille œuvre, primée au concours de l'Académie Royale de San Fernando en 1905,

---

(1) Le sujet de *la Vie brève* nous conte l'histoire d'une jeune gitane, nommée Salud, qui habite avec sa vieille grand' mère et son oncle le faubourg de l'Albaicin à Grenade. Elle a un amant nommé Paco, jeune homme élégant de la ville, qui l'abandonne pour faire un riche mariage. Elle apprend sa trahison, et le jour des noces, elle pénètre avec ses parents jusque dans le bal pour lui reprocher de l'avoir trompée. Mais à peine a-t-elle commencé d'exhaler sa plainte, que soudain elle tombe morte. Et le rideau tombe aussi. A quel mal succombe Salud ? A sa douleur d'amour ? A une maladie de cœur ? On n'en sait rien : cela est si brusque qu'on ignore si ce n'est pas l'actrice qui se trouve mal, et la pièce qui finit par accident. (*Analyse de M. Pierre Lalo.*)

n'avait pu trouver accès à l'Opéra madrilène. M. Pierre Lalo écrivait dans *le Temps* du 6 mars 1914: « La partition a des qualités précieuses et charmantes: c'est une des plus agréables choses que depuis longtemps l'Opéra Comique nous ait fait entendre. Je ne l'aime pas tout entière également ; et je vous parlerai d'abord, pour n'y plus revenir, de ce que j'aime le moins : ce sont les scènes d'amour que je veux dire, ou du moins une partie de ces scènes. Dans les moments d'expansion sentimentale, il arrive que M. de Falla ne paraisse pas entièrement dégagé de cette influence italienne qui, pendant si longtemps, a possédé la musique espagnole, et que ses personnages expriment leur passion par des tours de phrase d'un mélodisme plus facile et plus superficiel que je ne voudrais. Mais les passages de cette sorte sont rares ; en outre, M. de Falla est fort jeune encore, et *la Vie brève* est sa première œuvre importante ; il est permis de penser que dans ses œuvres prochaines il se montrera délivré de toute suggestion étrangère. Il l'est déjà dans les parties essentielles de *la Vie brève* qui sont les parties pittoresques. N'entendez pas par là que le pittoresque dans cet ouvrage se dispose en morceaux à part, et fasse comme des hors d'œuvre. Tout au contraire : l'impression de la terre d'Espagne, le sentiment du paysage, du ciel, du jour, de l'heure, enveloppent à tout moment l'action et les personnages comme un atmosphère subtile ; le pittoresque est mêlé intimement à la vie du drame. Et ce pittoresque et cette atmosphère ont un charme singulièrement intense. Aucun excès de couleur, aucune recherche de l'effet brutal ; une sobriété fine, des nuances délicates et précises, de la discrétion, du choix et du goût. Les pages les plus heureuses de la partition sont sans doute celles par quoi s'achève le premier tableau, et qui peignent le crépuscule du soir sur Grenade ; pages d'une poésie pénétrante, qui garde dans sa sensibilité et sa mélancolie quelque chose d'intime et de concentré ; pages charmantes où l'on respire vraiment le parfum et l'âme de l'Espagne. Mais il en est bien d'autres qui ne sont pas moins pleines de l'atmosphère espagnole : tel le chant des forgerons de l'Albaicin ; telles les paroles des vendeuses de fleurs qui passent sur la route ; telles les danses que l'on voit

au deuxième et au troisième tableau. Ces danses et la partition entière sont orchestrées avec la même discrétion qui caractérise l'inspiration de M. de Falla : point de bruit, point de tapage de *feria,* mais une orchestration légère et colorée où les instruments sont employés avec le plus juste sens de leur valeur expressive. C'est une bien jolie Espagne que cette Espagne à la fois vive et délicate, brillante et nuancée ; et la seule grâce qui reste à souhaiter au musicien qui nous la révèle, *c'est de faire dans l'avenir parler les êtres de son pays aussi bien qu'il en fait aujourd'hui parler les choses* ».

De ce jugement pénétrant il ressort que l'art de M. de Falla est plus *objectif* que *subjectif.* Cet art s'est, en dépit des vœux de M. Pierre Lalo, maintenu tel, le compositeur ayant délibérément abandonné le drame lyrique — que nous disait-il lui-même « il ne pourrait plus refaire, y ayant mis toute son âme de jeunesse, et s'étant trouvé déçu par le contact grossier du théâtre — pour le genre plus élevé de la musique instrumentale, symphonique et chorégraphique. Lorsque, vingt ans après M. de Falla fit parler Don Quichotte dans le *Retable de Maître Pierre,* la voix, traitée par l'artiste, devint une sorte d'émanation de l'esprit de la race, eut un accent plus qu'humain, une valeur vraiment symbolique. Ce ne fut point ce lyrisme passionnel inentendu depuis *la Vie Brève,* mais la sereine et mystique évocation de l'impersonnel âge d'or que rêva Cervantes comme tous les chasseurs de chimères.

Par ainsi, alors même que M. de Falla, devenu l'ascète mauresque de l'Alhambra, tourne son aspiration vers un ineffable mysticisme dont le *Concerto,* sa dernière œuvre, porte l'empreinte, il demeurera l'artiste réaliste sachant mieux faire parler — selon l'expression deM. Pierre Lalo, *les choses que les êtres de son pays.*

Curieuse nation que l'Espagnole qui, ayant produit la casuistique raffinée des Jésuites et fait progresser les sciences morales dans la mesure indiquée par un Maurice Legendre, n'a pu susciter dans les lettres ou dans les arts d'écrivains ou d'artistes uniquement psychologues comme il en est tant en France par exemple, mais s'est manifestée aux

yeux du monde sous les seuls aspects du réalisme et du mysticisme !

La Vie Brève de M. de Falla est le digne pendant de la *Pepita Jiménez* d'Albéniz, et l'emporte sur elle par la variété rythmique, sinon par la verve du dialogue, et surtout par la trame orchestrale. Au reste il s'agit ici d'une poignante tragédie d'amour alors que l'œuvre albénizienne constitue plutôt une comédie lyrique touchant souvent au picaresque.

Le premier tableau a une atmosphère de poésie délicieuse : les chants rudes des forgerons gitanes, des voix lointaines, les appels des marchands, des cloches distantes, une autre plus petite à l'Albaicin, le bruit des marteaux sur les enclumes, quelque chose que dit l'aïeule d'un oiselet près de mourir, les rires juvéniles d'un groupe de jeunes filles qui passent dans la rue, tout cet ensemble typique d'un « corral » bohémien de l'Alhambra donne au début de l'œuvre un parfum séduisant.

Au deuxième tableau du premier acte nous apercevons le panorama de Grenade pris du Sacro Monte en pleine lumière. C'est un intermède symphonique formé de deux thèmes et développé capricieusement, d'abord en sonorités rudes combinées avec des voix intenses entonant des cadences libres terminées en rires ou enlacées avec d'autres voix lointaines et réunissant tous ces éléments dans une note mystérieuse. On dirait d'un dialogue entre la majesté de la nature et les échos d'une orgie fantastique. La nuit envahit la scène, les voix vont s'éloignant et l'orchestre estompant ses timbres achève le tableau *pianissimo* dans une placidité extatique.

Le premier tableau du second acte représente la scène d'une petite rue de Grenade et la façade d'une maison aux larges fenêtres ouvertes par lesquelles on aperçoit la fête brillante des noces de Paco et de Carmela. La musique est une description de véritable saveur andalouse, avec guitares, un *cantaor,* des voix, une ample orchestration, et dans tout cela un réalisme vivant, une reproduction typique d'une fête de Grenade transposée.

Au second tableau de ce même acte, la fête bat son plein avec de nouvelles danses rapides, brillantes, avec des *jipios flamencos* et des *olés* et des battements

de mains, et des tintements de verres, véritable tablau populaire d'une vie rtythmique et orchestrale trépidante.

Ce sont là les pôles de la partition puisque le lyrisme y est le plus faible. La technique de Falla y est sobre et parfaite, claire, transparente. L'artiste a appris à « faire difficilement de la musique facile ». Sa partition n'accuse ni presse, ni hésitations, ni pénibles efforts. Elle est d'une harmonie distinguée, correcte, pure, élégante. Et les thèmes sont tous originaux comme ceux d'un Albéniz, alors même qu'ils semblent tirés du folk-lore incontestablement andalou.

***

Les *Nocturnes* ou plus exactement les *Nuits dans les Jardins d'Espagne* sont des impressions symphoniques pour piano et orchestre (1), comprenant trois numéros enchaînés : *Au Généralife, Danse Lointaine* et *Dans les jardins de la Sierra de Cordoue.*

Des parfums de la nuit un thème sinueux monte à la harpe et à l'alto doublé bientôt par le cor puis le cor anglais auxquels répond le piano à découvert. C'est le parfum de la nuit sur ce jardin merveilleux : « Nulle part, écrivait Alexandre Dumas, ne sont réunis dans un plus petit espace tant d'orangers, tant de roses, tant de jasmins. Imprégnez-vous de la molle fraîcheur qui monte de l'eau ; car nulle part vous ne verrez tant de sources, bondir tant de cascades, rouler tant de torrents ; enfin regardez par toutes les ouvertures, et chaque ouverture sera une fenêtre ouverte sur le paradis ». Et son ami Maquet, à ses côtés, crayonnait ces vers :

Voyageur qui suivez lentement les chemins
Du vieux Généralife aux parvis de dentelle,
Voyageur qu'assoupit le bruit des cascatelles,
Qu'enivre l'espalier de roses, de jasmins ;

(1) Publiés comme *la Vie Brève* et toutes les œuvres suivantes chez Eschig (Paris) et Chester (Londres) unis par traité, l'un pour la France, l'autre pour l'Angleterre.

Le calice étoilé des grenades trop mûres,
Sur votre front rêveur égrène ses rubis :
L'orange avec amour caresse vos habits.
Que veulent ces parfums ? Que disent ces murmures ?

L'eau qui frémit, la fleur qui baise vos genoux,
L'oiseau chantant, les ifs ouvrant leur palais sombre,
Le ciel offrant l'azur, le marbre versant l'ombre,
Vous disent : Voyageur, reste, reste avec nous. (1)

Ces vers ne pourraient-ils servir d'épigraphe aux *Nocturnes* de M. de Falla ? Ils en semblent exprimer ce que vous suggère cette musique diaphane et diaprée, toute en murmures de cordes et de harpes, en soupirs de flûtes, en lointaines sonneries de cors, en ruissellements de « cascatelles pianistiques ». La *Danse* médiane, au rythme lancinant, parfois étouffé par les pulsations à contretemps des timbales, amorce la fougueuse fantaisie orgiaque du dernier temps coupé de « coplas » lancées par le piano solo, et reprises par tout l'orchestre. Nous sommes dans la sierra de Cordoue, c'est-à-dire, pour nous servir des termes mêmes de Dumas, dans cette « espèce de taillis de huit ou dix pieds de haut », dans ce buissonnement continu pareil à des vagues de verdure pressées les unes contre les autres, et qui font sur le sol à peu près le même effet que des cheveux crépus font en floconnant sur la tête d'un nègre », dans cet air aussi, venu « d'un horizon sans fin, chargé de senteurs intactes ». La joie de vivre éclate dans les rythmes contractés des bois, des cuivres et des cordes. Devant l'un des plus beaux paysages du monde l'âme s'exalte en bondissements que scandent les groupes instrumentaux nerveusement divisés. Mais le soleil descend derrière l'horizon. L'ombre « comme un manteau de plomb vient couvrir le tableau du matin, et la montagne, d'autant plus grandiose, d'autant plus terrible qu'elle est mystérieuse, infranchissable et

(1) L'œuvre fut écrite avec l'intention de la dédier à Martinez Sierra, librettiste du *Tricorne* et de *l'Amour sorcier*. A la suite d'une brouille des deux amis, la dédicace fut offerte à Ricardo Viñes, lequel en demeure l'un des meilleurs interprètes.

sans horizon, nous ensevelit magnifiquement. D'immenses découpures nous entourent, et au couchant un rayon rouge se traîne comme un serpent sur le sommet de ces découpures. On dirait la dernière lueur d'une fête prête à s'éteindre, car ce rayon diminuant de plus en plus finit par disparaître, et le chaos se fait » dans l'apaisement total du rythme orchestral et la grave énonciation du thème principal au piano doublé par les cors et les violoncelles unis aux contrebasses (1).

L'Amour Sorcier forme contracte avec les *Nocturnes* comme le grouillant Albaicin avec les solitudes de la Sierra cordouane. C'est un ballet dramatique dont l'action se passe dans une caverne de gitanes. Au fond Candelas, assise à terre, interroge les cartes. D'autres gitanes font des conjurations qui suscitent à l'orchestre le motif fondamental de l'amour sorcier, tandis qu'au loin résonne le bruit de la mer...

La chanson de « l'amour dolent », de fond populaire, précède l'apparition du spectre d'un ancien amant de Candelas, dont le motif nourrit la *Danse de la peur* qui se convulse aux violons en sourdine: Candelas lutte contre le spectre qui la poursuit.

La danse se développe sur les deux premiers thèmes, ainsi que sur un troisième « populaire ». La musique est basée sur l'antique *bal de la tarántula* qui a en Andalousie la même origine que la *tarentelle* italienne.

Le tableau suivant, du « cercle magique » nous montre Candelas murmurant la « romance du pêcheur » et tentant de se délivrer par des sortilèges du maléfice du spectre.

Mais minuit sonne... Les gitanes qui à la fin de la première danse avaient quitté la caverne reviennent pour le sabbat, au cours duquel voisinent les instruments les plus hétéroclites. Candelas jette de l'encens sur un brasier et, pendant que la fumée monte, tous dansent la sauvage *Danse rituelle du feu,* basée sur une vieille mélodie gitane, chantée au hautbois, et

(1) La 1re audition à Paris des *Nocturnes* fut donnée par Joaquin Nin au théâtre de l'Opéra, en janvier 1920. L'orchestre était dirigé par M. Arbós.

sur un thème des cors, réminiscence binaire du thème de l'amour sorcier.

Le spectre réapparaît entouré de feux follets qui s'évanouissent à l'approche de la clarté lunaire : C'est alors la chanson du *fuego fatuo*.

Une curieuse pantomine par laquelle Candelas va se libérer du maléfice jaillit à l'orchestre du motif initial et optimiste que fait entendre le violoncelle. Elle s'enchaîne avec la *danse du jeu d'amour* de Candelas avec son nouvel amant, construite sur un thème de l'alto et des rythmes et tons populaires coupés de chansons andalouses (*malagueñas*).

Le lumineux final des *cloches du point du jour* fait s'exalter le deuxième thème de la pantomine. Candelas triomphant des maléfices nocturnes quitte la *cova* ou caverne avec son jeune fiancé. Et le soleil luit dans une nuée d'arpèges ponctués de cloches.

Dans l'ensemble, *l'Amour Sorcier* apparaît d'un tour plus libre, net et franc, que l'autre pantomine du *Tricorne* où Falla note avec une minutie réaliste qui fait songer au Stravinsky de *Petroutschka*.

Le 7 avril 1917 fut joué au théâtre Eslava de Madrid, sous le titre *Le Corrégidor et la Meunière* la première version du *Tricorne* qui s'appela « farce mimique, inspirée de quelques incidents du roman d'Alarcoñ *El sombrero de tres picos,* musique de M. de Falla, et argument de Gregorio Martinez Sierra ».

Dans la première version, Falla, sans abandonner aucune couleur de la palette orchestrale, renonçait volontairement à certains instruments. Dans la seconde, il résolut d'enrichir *progressivement* cet orchestre, jusqu'à parvenir dans la danse finale (*Le corrégidor berné*) à la plus éclatante richesse.

M. Martinez Sierra a ainsi résumé le sujet du *Tricorne* : « Un meunier vit en son moulin fort amoureux de sa femme, la jolie meunière, qui lui rend son amour, bien qu'il soit bossu et disgracieux. Un noble seigneur, corrégidor, s'amourache de la meunière et par ruse éloigne une nuit son époux, afin de réaliser ses projets de conquête. Cette ruse, ainsi que la vengeance du mari qui, offensé, veut venger son offense en trompant à son tour son offenseur avec la femme de celui-ci forment le sujet du roman où Alarcon fait

en sorte que la morale triomphe sans pourtant atténuer le piquant du sujet ».

M. de Falla a suivi de très près cette action et nous a donné son œuvre la plus réaliste, ainsi qu'en témoignent les thèmes caractérisant le corrégidor (grotesque rythme au basson), la beauté galbeuse de la meunière (rythme ferme et frais contour), le meunier (*paño moruno* en pizzicati des violoncelles), l'alguazil Garduña, homme de confiance du corrégidor (thème d'opérette connue aux cuivres avec sourdine) ; ou bien encore le cortège du corrégidor (thème de marche bouffon et pesant), la joie conjugale de la meunière (allègre « fandango ») et sa moquerie du corrégidor (*paso de las uvas* aux violoncelles sur le chevalet), le dîner en *séguedille,* et l'éloge du lit en *farruca*. Et la brillante danse finale rappelle tous ces motifs précis.

Le *Tricorne* est entré au répertoire des *Ballets Russes* de Serge de Diaghilew dès la saison estivale de 1919 en même temps que les *Nocturnes* admis comme intermèdes symphoniques. La troupe de Léonidas Massine y a fait merveille malgré trop de trépidation slave. Quant aux décors de Picasso, ils ont paru d'un pittoresque et d'une stylisation remarquables.

L'Opéra-Comique de Paris annonça pour la saison 1927-28 un spectacle uniquement consacré à De Falla et composé de *la Vie Brève,* de *l'Amour Sorcier* et de la troisième œuvre importante dont il nous reste à parler : *le Retable de Maître Pierre.*

Il s'agit de l'adaptation musicale et scénique du célèbre chapitre du *Don Quichotte,* composée par Falla en « hommage dévot » à la gloire de Miguel de Cervantes et dédiée à Mme la Princesse Ed. de Polignac chez qui eut lieu la première représentation de l'œuvre avec décors et marionnettes du frère et du neveu de Ricardo Viñes, et un programme explicatif de M. Henri Collet (1).

Il est inutile de rappeler au lecteur l'épisode du montreur de marionnettes du *Quichotte* ni l'histoire mauresque de la délivrance de Mélisendre par son

(1) La traduction de l'œuvre en français est due à M. G. Jean Aubry.

époux Gaïfer. L'un et l'autre sont connus de tous.

La musique de Falla est d'une extraordinaire nouveauté. Et d'abord par son orchestration qui bien que réduite à une vingtaine d'instruments, « sonne » mieux qu'un orchestre complet, tellement chaque timbre y possède une valeur autonome et parfaitement définie. Par ce souci de simplification expressive, Falla se rapproche de son ami Stravinsky, lequel, lui aussi, croit irrémédiablement close la série d'œuvres écrites pour un orchestre complet tel que le constitua Wagner, et cherche dans l'extrême division instrumentale le secret de nouveaux effets de plénitude.

Quant aux rythmes, aux mélodies, au système modal et harmonique de Falla, ils sont basés sur les éléments essentiels de la musique *naturelle* espagnole, voire sur certaines manifestations qui, sans être précisément musicales, contiennent un germe susceptible de développement. Manuel de Falla fait un usage restreint des thèmes populaires. Cependant sa profonde connaissance de la musique populaire espagnole en ses éléments essentiels, prouvée par ses *Sept Chansons Populaires* (1) déjà classiques et d'une incomparable récréation, de même que l'étude qu'il fit des rapports de celle-ci avec le vieux chant liturgique et les formules orientales, lui donnent de précieux matériaux pour nourrir son inspiration.

L'emploi des éléments orientaux, qui s'est perpétué chez les gitanes, peut être étudié dans la partition de *l'Amour Sorcier* tandis que les formes rythmiques et mélodiques qui directement proviennent de l'antique musique populaire espagnole sont visibles dans *le Retable*.

A cet égard les psalmodies du jeune Truchement commentant le spectacle de marionnettes sont du plus curieux effet et nous placent dans l'atmosphère propice à l'audition de la symphonie qui brode le spectacle médiéval.

Les timbales et trompettes ouvrent la représentation conjointement avec les détonations de l'artillerie, et

(1) A savoir : la *Seguidilla Murciana*. *El paño moruno*, *l'Asturiana*, la *Jota*, la *Nana* (berceuse), la *Cancion* et le *Polo*.

nous ne saurions nous étonner de voir sur les tréteaux une salle du palais de Charlemagne. Gaïfer joue aux dés avec Roland. La majestueuse entrée de l'empereur précédé de ses hérauts est traduite par une musique également héraldique. Puis nous voici transportés dans l'alcazar de Sansueña (Saragosse). Mélisendre est dans tour et regarde pensive l'horizon... La musique a ce bonheur de ne point faire songer à Debussy : son parfum aussi lointain demeure nettement espagnol. Soudain un Maure survenu derrière Mélisendre donne à celle-ci un baiser. Les cris d'effroi et le désespoir de la belle captive sont indiqués à l'orchestre avec un extraordinaire réalisme.

Mais le roi Marsile a vu le geste vil du Maure et le fait aussitôt arrêter. Un nouveau tableau nous fait assister au châtiment du Maure au cours d'une scène musicale d'un orientalisme saisissant.

Après quoi c'est la rude et hallucinante chevauchée de Gaïfer galopant au secours de son épouse sur un rythme bondissant et acharné. Un cor jette ses notes d'or sur la course haletante de l'orchestre. Il parvient au pied de la tour d'où Mélisendre se laisse tomber dans ses bras.

Mais alors Marsile apprenant la fuite des époux fidèles fait sonner les cloches d'alarme, au grand scandale de Don Quichotte affirmant que les cloches étaient instruments inconnus des mosquées. Et lorsque l'armée de Marsile s'élance pour ressaisir les fugitifs, l'ingénieux hidalgo ne tient plus en sa place et se précipitant vers le retable fait un horrible carnage de marionnettes. Puis, heureux et fier de son exploit, le paladin, après en avoir fait l'hommage lyrique à sa Dulcinée, entonne un épique et triomphal hymne de louange à la chevalerie errante. Aucun mot ne peut dire l'éclat de cette page finale où par instants la voix de Don Quichotte prend cet accent grave et calme que nous avons entendu souvent dans le *Boris Godounow* de Moussorgsky.

Le Retable est un incontestable chef d'œuvre. De Falla y a mis tout son cœur d'Espagnol. Et jamais son inspiration musicale n'a atteint si haut. Nul doute que l'Opéra Comique ne ratifie le jugement favorable des critiques de la première heure et n'inscrive à son répertoire courant la magistrale partition.

Nous avons dit que dans la retraite et la méditation, De Falla préparait la musique d'un drame du grand Calderon de la Barca. Les musiciens attendent avec impatience la nouvelle manifestation d'un génie toujours « progressif ». Cependant ils viennent d'avoir du fécond artiste espagnol une récente audition d'une œuvre purement instrumentale qui prouve l'exceptionnelle diversité de ses moyens : le *Concerto* pour clavecin (ou piano), flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, dédié à la claveciniste Wanda Landowska.

M. Vuillermoz a rendu compte en ces termes, dans *Excelsior,* de cette composition : « Ici, le violon, le violoncelle, le hautbois et la clarinette donnent leurs sons les plus exceptionnels. Ils créent une ambiance étrangement cuisante et cinglante autour des arabesques et des arpèges ensoleillés de l'instrument à clavier. Bien qu'aucun thème littéraire ne soit proposé à notre imagination, il est impossible de ne pas trouver dans ces pays une double évocation religieuse et populaire. Il y a là-dedans un mélange savoureux de liturgie et de plein-air. Et l'on songe, par instant, à ces processions hallucinantes où l'âme mystique et pittoresque de la vieille Espagne extériorise sa foi d'une façon si troublante. Tout est ici brûlante ardeur, raucité, rustidité et verdeur. Cette musique est très près de la terre sèche et dévorée de soleil qui l'enfanta.

« Quelques auditeurs parurent un peu déroutés par la couleur si âpre et si rude de ce tableau si différent de ceux qu'ils avaient aimés sous la même signature. C'est qu'ils ignorent l'évolution logique et inflexible à laquelle obéit un musicien dont la noblesse morale n'est pas moins admirable que le talent. D'année en année, Manuel de Falla se spiritualise et s'émacie. Il est arrivé physiquement à ressembler à un moine de Ribera retouché par Zurbaran. Il semble qu'en lui soit morte toute sensualité coupable. Il a remporté sur la volupté de l'oreille des victoires d'ascète et d'anachorète.

« Nous sommes très loin de l'abandon tendre et câlin et des grâces capiteuses qui moiraient de frissons fugitifs les mélodies charnelles et cambrées, les rythmes fringants et piaffants dont l'aristocratique et langoureuse fierté ne s'efface pas de notre mémoire.

« Manuel de Falla répudie aujourd'hui de tels éléments de séduction. C'est par de tous autres moyens et des couleurs bien différentes que son *Concerto*, d'ailleurs si extraordinairement vivant et vibrant, prétend s'emparer de notre imagination et de notre sensibilité. La sincérité et l'abnégation qui s'affirment ainsi chez un auteur qui aurait pu si facilement exploiter paresseusement des formules moins dangereuses forceront l'admiration et le respect de tous les amis de ce grand artiste qui, à tous les témoignages les plus flatteurs du suffrage des foules, préfèrera toujours celui de sa conscience. »

Les conclusions de cet article justifient notre propre jugement des œuvres de Falla. Il est impossible en effet de ne pas trouver dans les pages récentes de notre auteur une « évocation religieuse et populaire », un mélange de « liturgie et de plein air », une « extériorisation » même de la foi. Falla incarne maintenant l'âme à la fois « mystique et pittoresque » de la vieille Espagne, et son réalisme d'artiste, doublé de spiritualité, se révèle jusque dans son *habitus* physique : un « moine de Ribera, retouché par Zurbaran ».

Voilà donc le musicien parvenu à synthétiser les qualités de sa race et à réunir en soi les deux aspects de l'âme castillane, selon Azorín : « l'élément de sens pratique, de réalité prosaïque, de vie quotidienne qu'un Cervantes allie à l'idéalisme des antiques livres de chevalerie. Car cette merveilleuse alliance de l'idéalisme et du praticisme est précisément ce qui constitue le génie castillan ».

En s'élevant sur le Mont Sacré de Grenade, le Gaditan de Falla s'est exhaussé jusqu'au faîte de l'Art espagnol classique et a réalisé une fois de plus, après Thérèse d'Avila, l'union bien castillane du réalisme et du mysticisme.

***

d) Le Romantisme d'Enrique Granados

La renommée a associé aux noms d'Albéniz, Turina et de Falla, celui d'Enrique Granados, mort tragiquement ainsi que l'on sait, pendant la grande guerre, à

bord du *Sussex* torpillé par un sous-marin allemand, entre Folkestone et Dieppe, le 24 mars 1916 (1).

Nul musicien, pourtant, n'est plus dissemblable d'Albéniz, Turina ou Falla que Granados, lequel s'oppose à ses compatriotes et amis comme Rousseau à Balzac, comme Delacroix à Goya, comme Chopin à Moussorgsky, comme le romantisme au réalisme.

Faut-il attribuer l'incurable romantisme de Granados à son ascendance cubaine par son père et galicienne par sa mère ? à ce curieux mélange de nos-

(1) Biographie de Granados : Né à Lérida le 27 juillet 1867 d'un père Cubain et d'une mère Galicienne. Commence la musique avec Don José Junceda, puis à Barcelone dans l'escolanie de la Mercé, ensuite et successivement poursuit ses études avec Fr. X. Jumet et J. B. Pujol, lequel lui fait obtenir le premier prix de piano en 1883, et Pedrell qui lui enseigna l'harmonie. Il part pour Paris en 1887 et se perfectionne avec De Bériot. De retour à Barcelone, il y donne des concerts et compose ses premières *Danses*. Il se marie en 1892 avec la Srta. Amparo Gal qui lui donne six enfants : Eduardo, Soledad, Enrique, Victor, Natalia et Francisco. Puis il reprend sa carrière de pianiste compositeur, écrit les intermèdes de *Miel y Alcarria*, ses *Valses Poétiques*, ses Danses *Andalouse* et *Valencienne* son opéra *Maria del Carmen* (1898). Il organise à Barcelone en 1900 des concerts classiques hélas éphémères ! A Paris en 1905 il donne salle Pleyel un récital remarqué, et plus tard, en 1909, joue avec Thibaud aux Agriculteurs des sonates pour piano et violon. Nommé membre du jury du Prix Diémer, il se fait entendre dans ses œuvres à Barcelone, puis à Paris, en la salle Pleyel le 4 avril 1914 où il révèle les *Goyescas* triomphalement accueillies. D'autre part il se fait jouer à Barcelone, au théâtre, avec *Petrarca*, *Picarol*, *Follet*, *Poète et Rossignol*, *Liliana*, *Elisenda*, et au concert, avec *l'Allegro*, la *Divine Comédie*, les *Goyescas*, le *Chant des Etoiles*, *Azulejos* d'après Albéniz, *l'Orientale*, *l'Andalouse*, la *Rondalla aragonaise*, les *Bocetos*, *l'Elégie Eternelle*, les *Chansons érotiques*, les *Scènes Romantiques*, les *Scènes Poétiques*, le *livre d'Heures*, le *Quintette* inédit, les *Concertos*, le *Trio* et la *Sonate* inachevés, enfin les *Suites Arabe* et *Galicienne*, la *Nit del Mort* pour orchestre, les deux actes *d'Ovillejos* et *l'Hymne des Morts* orchestré par son ami Chavarri. — Granados meurt en mer avec sa femme le 24 mars 1916, à la suite du torpillage du Sussex.

Presque toute l'œuvre de Granados est éditée par l'*Union Musical Española*. L'éditeur Schirmer de New-York a publié les *Goyescas*, l'*Intermezzo*, les *Danzas Españolas*, la *Danza lenta*, la *Sardana*, *A la Cubana*, *Vals*, El Pelele, *Marcha Militar*, *Impromptu*, le *Chant des Etoiles*, le *Dante*, les *Chansons Erotiques*. Chez Alier à Barcelone, quelques œuvres de début.

talgie celtique et de voluptueuse nonchalance créole? La vérité est que dans la renaissance musicale espagnole au XXe siècle, Granados fait figure d'un attardé du XIXe, en dépit de toute la nouveauté d'images de ces *Goyescas* auxquelles il doit sa renommée.

M. Pierre Lalo constate que « Granados, Albéniz, Turina et De Falla sont des musiciens profondément nationaux, comme furent, à l'autre extrémité de l'Europe, les artistes qui font la gloire de la musique russe, un Moussorgsky, un Rimsky-Korsakow, un Balakiref, comme est aujourd'hui M. Stravinsky; et c'est pourquoi leur musique est vivante ». Mais le nationalisme de Granados est d'une espèce particulière. La vie de sa musique n'est point extérieure comme celle de ses congénères musiciens : elle est intime, sentimentale, et point spécifiquement espagnole. Le célèbre chef d'orchestre M. Arbós trouvait factice la parure pittoresque de l'œuvre de Granadas, et il avait raison. Alors que la musique d'Albéniz, de Turina et De Falla est basée sur les éléments essentiels de la musique *naturelle* espagnole, celle de Granados est basée sur les éléments de la musique romantique de Chopin. Et le pittoresque espagnol s'ajoute à elle, l'enjolive par ses fioritures ses *grupetti* issus des *climaci* du plain-chant et des vocalises du *flamenco*. Mais le fond en est européen, d'un individualisme presque excessif, d'un sentiment nourri de rêveries par quoi le compositeur s'évadait de son milieu pour revivre, solitaire, la vagabonde odyssée des romantiques occidentaux.

Aussi bien, nous ne devons pas juger sévèrement l'espagnolisme de Granados, mais aller plus loin, au-delà des formes extérieures et parfois faciles sinon banales, pour retrouver son âme qui fut vibrante, tendre, exquise comme celle de cet autre déraciné : Frédéric Chopin.

Les *Goyescas* qui sont le chant du cygne de l'artiste prématurément disparu, viennent à l'appui de notre thèse. « Je voudrais, a dit l'auteur lui-même, donner en *Goyescas* une note personnelle, un mélange d'amertume et de grâce, et je désirerais qu'aucune de ces deux phases ne l'emporte sur l'autre dans une atmosphère de poésie raffinée. Grande valeur mélodique et un rythme tel qu'il absorbe souvent toute la musique.

Le rythme, la couleur et la vie nettement espagnols, la note de sentiment aussi soudainement amoureuse et passionnée que dramatique et tragique, ainsi qu'elle apparaît dans toute l'œuvre de Goya ».

Ainsi donc, le compositeur veut un *décor* espagnol, mais un *fond* sentimental, amoureux, passionné, dramatique et tragique..., tandis qu'Albéniz, Turina et Falla ne songent qu'à la mise en œuvre de thèmes populaires ou recréés du populaire étant, selon l'expression de Debussy, de ceux « qui en ont bu, entendu, jusqu'à les faire passer dans leur musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation ».

Il n'est pas jusqu'à la technique proprement dite de Granados qui n'échappe à un caractère strictement espagnol. Ce que MM. Bourguès et Denéréaz ont dit de Chopin dans leur ouvrage : *La Musique et la Vie intérieure,* se peut exactement appliquer à Granados : la grâce passionnée, la continuité pure, le balancement à allure pendulaire, la puissance de propulsion, l'impression du plané, l'élasticité motrice ,la variété affective, l'aérienneté harmonique, la chatoyance, la vibrance pentaphone se retrouvent à degré égal chez le Slave et l'Espagnol, au point que leurs musiques sont facilement confondues par l'oreille de l'auditeur non prévenu.

Au reste, même dans l'espagnolisme technique de Granados, nous ne saurions découvrir, comme en celui d'Albéniz par exemple, une origine orientale. « A part le goût marqué dans les *Danses* pour l'alternance des modes majeur et mineur, ni par les intervalles mélodiques, ni par l'harmonie, Granados ne s'affirme « Maure » comme son ami Isaac. Le coloris « flamenco » des *Goyescas* elles-mêmes nous semble superficiel au prix de tel « Solear » des Chants d'Espagne albéniziens. Par contre, la « gracia » du mélisme chez Granados, et la souplesse fascinante de la ligne vocale, nous donnent l'impression nette d'une Espagne inconnue d'Albéniz : celle de la fin du XVIIIe siècle, et de l'aurore du XIXe — l'Espagne galante et ironique des *majos* et des *majas,* l'Espagne mélancolique aussi, et inquiète, des nobles jardins évoqués par le peintre Santiago Rusiñol..., toute l'Espagne passionnée, enfin, qui va vivre son « romanticismo ». M. Au-

bry a justement écrit (1) que l'œuvre de Granados valait par « la force de l'émotion », et que son auteur pensait, comme autrefois notre Couperin : « J'aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend ». Il est certain qu'Albéniz (2) n'eut jamais les dons si touchants de Granados, et qu'il faut attendre les *Nocturnes dans les Jardins d'Espagne* d'un Manuel de Falla pour retrouver ce qui nous frappe dans les *Goyescas* et que M. Aubry appelle la « pénétration émotive ». (3).

A vrai dire, l'inoubliable Granados est celui des *Danses* improvisées et nostalgiques, et de cette série d'œuvres romantiques qui ont nom : *Scènes romantiques, Scènes poétiques,* le *Livre des Heures* (4), la suite *Elisenda,* le *Madrigal,* les *Six études expressives* et les *Esquisses* (Bocetos). Là, Granados est lui-même, n'ayant pas encore entendu « l'appel de la terre », et voulu rivaliser avec son ami Albéniz dont les *Iberia* avaient révolutionné le monde musical. Chopin et Schumann « projettent leur ombre » sur ces feuillets d'album très romantique, mais avec un accent nouveau, une rythmique plus variée, un mélodisme plus libre.

Les *Danses* restent typiques, car, ainsi que l'a finement noté M. de Boladeres (5), le Granados de ces pages est le même que celui des *Goyescas,* avec les mêmes qualités de style mélodico-harmonique, et les mêmes défauts qui sont une absence totale de construction et la surcharge pianistique, encore que nulle composition, à la considérer de près, « ne soit plus *faite* que chacune des pièces écrites par Granados. Seulement, ce souci même de la ciselure conduit Granados à perdre de vue l'architecture générale, à sacrifier délibérément la forme à l'ornement. Si cette er-

(1) Cf. *la Musique et les Nations.* Chester éd. Londres.

(2) Pas plus que Turina ou même que De Falla qui a renoncé vite, ainsi que nous l'avons vu, à l'idéal des *Nocturnes,* aux « grâces capiteuses ».

(3) Cf. Heuri Collet : *Albéniz et Granados,* p. 204.

(4) La 1re audition à Paris de ces 3 recueils a été donnée par J. Nin aux Champs-Elysées en 1923.

(5) Cf. *Enrique Granados.* Barcelone. Editoral Arte y Letras. S. A.

reur ne saurait nous choquer dans les brèves *Danses*, en revanche elle nous est sensible dans les plus importantes *Goyescas* (1) ».

Et puis, l'expression l'emporte, et l'on peut dire d'elles ce que M. de Boladeres écrivait des *Goyescas*, à savoir que si elles n'étaient « un accent sincère, elles seraient un chaos — comme les vers de celui qui se serait proposé de chanter quelque chose de très profond sans être poète. Voilà pourquoi l'on peut leur pardonner leur manque de classicisme, que l'on ne regrette point, si l'on considère ce qu'elles veulent être et sont. Cette musique doit se placer dans une autre catégorie : dans la section des grandes rapsodies et des fantaisies... »

Fantaisies ! Certes les *Danses* sont telles qui ne peuvent être dansées, n'observent point les pas rigoureux de la danse espagnole, et apparaissent plutôt comme des chants rythmés expressifs d'une âme tourmentée par le mystère et l'inconnu, et comme des tableaux trop achevés pour être vraiment populaires. A coup sûr, les mélodies jaillies du cœur de Granados ne vont pas au cœur du peuple comme celles d'Albéniz, plus frustes mais plus vraies (2). Elles sentent l'art, le désir de plaire. Et surtout, elles sont *féminines*, comme celles d'un Chopin ou d'un Massenet. Le rythme même, qui les sauve de la fadeur, en est félin, non viril. Granados était un passionné.

Les douze *Danses* sont autant de fleurs offertes à des femmes aimées. La première a, selon M. de Boladeres, un « parfum presque éteint ». La seconde est une inquiétante orientale. La troisième apparaît comme une nostalgique remembrance de Galice où naquit la mère de l'artiste. La quatrième est une fraîche villanelle recréée par un citadin. La cinquième ramente l'atmosphère voluptueuse d'un patio de Grenade encore habité par les sultanes. La sixième est une *rondalla* pimpante comme les « estudiantinas ». La septième évoque une fête aragonaise à base de « jotas »,

(1) Henri Collet : *Albéniz et Granados*, p. 202.
(2) *Ibid.* V. note p. 90 sur le culte voué par les paysans catalans à « leur artiste » Albéniz.

et décrite à la façon de Liszt en ses œuvres descriptives. La huitième est ornée à profusion, mais claire et éloquente. La neuvième retrouve l'esprit basque par ses rythmes et son coloris. La dixième, aussi célèbre que la cinquième, est plutôt un prélude d'un caprice tonal imprévu. La onzième nous fait songer à Brahms par son allure bohême. Et la douzième nous ramène à la vision d'un paradis mauresque tout frémissant de l'éclat brillant des *zambras*.

Comme on le voit, Granados transpose la danse en des pièces personnelles qui ne s'extériorisent jamais. Nous voyons plutôt l'effet produit par le spectacle populaire sur une âme romantique, que le spectacle lui-même, tel que nous l'eût rendu, reconstitué, un Albéniz.

Et cette différence fondamentale de tempéraments de musiciens ressort encore plus nettement, si possible, de la comparaison des *Sept pièces sur des chants populaires espagnols* de Granados avec les *Chants d'Espagne* d'Albéniz. Le *Prélude*, l'*Añoranza*, les *Ecos de Parranda*, la *Vascongada*, la *Marcha oriental*, la *Zambra* et le *Zapateado* ne sont pas des tableaux descriptifs mais des poèmes, d'un sentiment souvent élégiaque, ou bien, quand le sujet le commande, d'un rythme certain mais qui n'est qu'une parure de l'idée irrémédiablement poétique.

Aussi bien, nous devons surtout estimer le talent de Granados par les œuvres sans caractère obligé d'espagnolisme que nous avons précédemment citées.

Les *Scènes romantiques* pourraient être signées Chopin, Schumann ou Weber, n'était ce je ne sais quoi de nonchalent, de fin et de mesuré qui révèle l'artiste latin... Dans les *Scènes poétiques*, « Schumann semble l'emporter sur Chopin, comme le démontrent la Berceuse, la Danse de la Rose, le Souvenir des pays lointains, la Chanson de Marguerite et les Rêveries du Poète. Ces courtes pièces fiévreuses pourraient être dites en marge de *Faust*... Mais Granados est bien lui-même dans l'*Ange des Cloîtres* — qui rend un son voisin de la scène de Pimenn dans *Boris* — ou surtout dans le très becquérien *Livre des Heures* (au jardin, l'hiver — la mort du rossignol — au supplice). Un dramatisme évident nuit peut-être à

la construction des pièces de ce dernier et saisissant recueil ; mais en revanche quelle fantaisie rythmique ! quelle nostalgie mélodique ! quel scintillement harmonique ! Granados arrache à son piano des sonorités de cristal et atteint sans peine à l'hallucinant. M. Joaquin Nin a conseillé à son ami certaines retouches heureuses qui ajoutent à l'effet sans nuire à la profonde musicalité de l'anthologie. Et là, nous désirerions que l'éditeur demandât à M. Nin le texte ainsi commenté. Ne convient-il pas que le parfait interprète du *Livre des Heures* fixe la traduction d'une œuvre que nul n'hésite maintenant à considérer comme classique ? » (1)

« La suite *Elisenda* pour piano et orchestre d'après un poème d'Apeles Mestres, réduite pour piano quant au *Jardin* et pour piano et violoncelle quant à la *Trova,* et dédiée à M. Pablo Casals, se place aux confins de l'art de Chopin et de l'art de Gabriel Fauré !... Le style mélodico-harmonique et le parfum liturgique des modes de la *Trova* font immédiatement songer à la suite de Fauré pour *Pelléas et Mélisande*... De même, le *Madrigal* pour violoncelle et piano, également dédié à M. Pablo Casals, se rattache au raffinement archaïque des *Pièces brèves* fauréennes pour les qualités multiples si bien précisées par J. de Marliave dans ses *Etudes Musicales* (2). Que n'eût point écrit le Granados de la dernière manière qui trouvait en 1914 « qu'il y avait tant à faire » ? La sensibilité si fine du romantique unie à la maîtrise définitive du folk-loriste ibérien n'aurait-elle pas abouti à la révélation d'un Fauré espagnol ?

» Voilà ce que nous sommes en droit de nous demander à l'heure où Granados, au point culminant de sa *crise romantique,* entend l'appel de sa terre, et, retournant à ses premières amours, va créer les *Tonadillas,* les *Goyescas* et les *Chansons érotiques*. Les dernières œuvres de la période romantique : *Six études expressives* et *Esquisses* (Bocetos) n'atteignent-elles pas à cette invention rythmique, à cette simple et libre impression, au pur lyrisme, comme aussi à la

(1) Henri Collet : *Albéniz et Granados*, p. 236.
(2) V. Gabriel Fauré : *Sa Musique de Piano.*

discrétion raffinée et à la sobriété sans sécheresse d'un jeune Gabriel Fauré ? Que l'on relise la *Dernière Pavane* des « Etudes » et la *Légende* des « Esquisses », et l'on se convaincra de ce que nous réservait la maturité de Granados. » (1).

Cet artiste unique de l'Espagne musicale moderne laisse le souvenir d'un « Prince Charmant » de la musique, et l'on peut appliquer à son inspiration touchante ce que Marcel Proust disait des « phrases au long col sinueux et démesuré de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément, d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, vous frapper au cœur ».

***

e) Le naturalisme de Pérez Casas et Espla

En musique comme en littérature, le réalisme s'efforce de nous donner des tranches de vie, de peindre des caractères, de créer de toutes pièces des personnages, parfois devinés plutôt encore qu'observés.

Le naturalisme s'est proposé davantage. Il réunit le plus grand nombre de documents humains, les classe soigneusement, en remontant toujours du simple au composé, et une fois ce travail de préparation accompli, il coordonne le tout et le place dans le milieu convenable, nous forçant ainsi à méditer sur la société humaine. Aussi bien l'on a dit de Zola, chef du naturalisme, qu'il était un apôtre et un justicier.

Le naturalisme c'est la méthode expérimentale appliquée à l'observation des faits de la vie courante, mais sans exclure la personnalité de l'observateur. Zola a écrit qu'une « œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Ainsi les

(1) Henri Collet : *Ibidem.*

peintures ou les mosaïques de l'école naturaliste ont-elles été souvent forcées selon le tempérament de l'artiste qui ne voit pas toujours la nature vraie, et projette sur son œuvre une lumière trop crue. La nature ainsi interprétée paraît parfois maladive et exubérante, avec des personnages agités de soubresauts convulsifs. Et les naturalistes maladroits sont souvent tombés dans les défauts contre lesquels ils luttaient, ils ont voulu forcer la nature et ont glissé à la caricature...

Les deux musiciens espagnols de l'école contemporaine que l'on considère comme des naturalistes : Pérez Casas et Oscar Esplá s'opposent à Albéniz, Turina et Falla comme Zola ou Blasco Ibañez à Balzac, Flaubert et Villiers de l'Isle Adam. Pour eux, l'œuvre d'art est bien « un coin de la création vu à travers un tempérament ». Et leur musique est exubérante, d'une lumière crue, d'une abondance un peu abusive. Mais il n'est rien en eux de maladif, et comme ils sont adroits, ils n'ont jamais glissé à la caricature. Leux œuvre est saine et sincère, touffue sans doute, mais imposante par le nombre et la qualité.

Bartolomé Pérez Casas (1) étant né à Murcie a con-

---

(1) BIOGRAPHIE DE PEREZ CASAS : Né à Lorca (Murcia) en 1874 d'une famille de professeurs de musique. Il apprit très jeune le violon et plusieurs instruments en bois et en cuivre. Une inquiétude d'artiste lui fit abandonner le foyer paternel et se rendre à Carthagène où il gagne au concours, à l'âge de 15 ans, une place de clarinette-soliste de la musique militaire d'infanterie de marine. Alors il commence ses études de composition. En juillet 1895 il obtient au concours la direction de la musique d'un régiment d'infanterie, et en 1897, la place disputée de chef de la Garde Royale appelée Real Cuerpo de Guardias Alabarderos. Il occupa cetteplace jusqu'en 1911, époque à laquelle il est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire, puis directeur de l'Orchestre Philharmonique de Madrid.

Ses productions les plus importantes sont le *quatuor en ré* mineur pour piano et cordes, *Lorenzo*, drame lyrique en un acte sur le poème de V. Medina, la *Suite Espagnole* pour grand orchestre (1898) qui obtint en 1905 le prix fondé par la Real Academia de San Fernando pour une « suite » d'airs populaires espagnols. (On sait que Manuel de Falla obtint par la même occasion, avec *La Vie Brève*, l'autre prix réservé par l'Académie à un opéra en un acte). Après quoi, Pérez Casas a travaillé à un poème symphonique appelé *Calisto y Melibea*

servé de sa jeunesse méditerranéenne une fougueuse inspiration, jamais lourde cependant ni grandiloquente mais forte et persuasive qui vaut par un rythme qu'une interprétation inexacte pourrait souvent faire passer pour vulgaire. Il est surtout à son aise dans le maniement orchestral, et sa riche palette rappelle celle de Strauss ou plutôt de Rimsky-Korsakow.

A cet égard il convient de nous arrêter à son œuvre maîtresse, la *Suite Murcienne* et de l'analyser en détail, car elle seule suffit à nous donner une idée complete du talent singulier de notre auteur. Le quatuor en *ré* mineur n'est pas à notre sens assez représentatif de la personnalité de Pérez Casas. Et quant à ses autres œuvres, il nous faut attendre leur publication avant de pouvoir porter sur elles un jugement averti.

La *Suite* comprend quatre temps. Le premier nous fait entendre les Séguedilles murciennes qui forment l'atmosphère, et dont la figure rythmique à 3/8 s'expose aux violons. Le thème de Séguedille *jo y ja* confié au « cornetin » en sourdine est le seul élément populaire qui servira de base au temps. Le compositeur y ajoute des rythmes inspirés par la conception très espagnole qu'il s'est faite de la rythmique. Par enharmonie de *ré* il passe ensuite à *fa* tandis que *pianissimo* les clarinettes chantent le thème de séguedille, laquelle se continue jusqu'à un épisode fugué qui prépare le retour à la tonalité, d'où, après une sorte de *strette*, un triple canon amorce le brouhaha populaire,

---

et inspiré des actes XIX et XX de *la Célestine*, la célèbre tragi-comédie médiévale espagnole longtemps attribuée à F. de Rojas, juif espagnol de La Puebla de Montalban. En outre, il prépare un drame lyrique sur un poème de son collaborateur murcien habituel, V. Médina, intitulé *La coplica triste*.

De sa profonde science musicale, de son sérieux, de sa rude et forte nature méditerraneenne, enfin de son amour pour le travail, les Espagnols ont beaucoup à espérer.

L'œuvre de Pérez Casas, en tant que directeur de l'orchestre Philharmonique, est digne de son œuvre d'artiste. Par lui furent révélées maintes compositions d'auteurs espagnols modernes, et l'appui qu'il a prêté en mainte occasion aux remarquables et instructifs concerts de la Société NaNtionale de Musique madrilène, est dans toutes les mémoires. On lui doit des premières auditions de Gómez, Breton, Calés, San Sebastian, Villar, Falla, du classique Arriaga, etc...

aux thèmes déhanchés et chromatiques. Le fameux *ijújû* ou hennissement de cheval entrecoupe ce déchaînement sonore qui s'exalte en un *tutti* de séguedilles dont le rythme soudain confié aux bois laisse percevoir aux violons un autre thème trépidant qui introduit une séguedille variée suivi par le refrain déjà entendu. Tandis que soupirent les harpes divisées, les bois imitent les pincements mélancoliqeus de la guitare aux sonorités estompées ; et l'adjonction des violons chantant un thème original produit un curieux effet qui s'augmente peu à peu de la sonorité voilée de nouveaux instruments tandis que le cor rappelle le rythme principal. Puis le hautbois fait son entrée par dessus le quatuor et les cors, et une clausule rythmique très brillante s'ensuit.

Le second temps est une scène de battage de blé en *mi* majeur, *lento,* où s'exhale la merveilleuse chanson de Carthagène déjà mise à profit par Pedrell dans sa *Célestine*. Les cordes et le saxophone auquel s'unit le cor anglais à l'octave, disent le chant très doux et parfumé des vegas lointaines ; les cordes encore conservent le vague rythmique et cèdent le pas aux bois avec double quinte, lesquels harmonisent à l'antique un autre chant de battage de blé qui complète le premier. Tout ce qui s'entend alors évoque une scène de soleil éclatant, de ciel lumineux, de joie naïve et laborieuse. On songe aux plus belles scènes de nature de Charpentier, Bruneau, ou des Russes. Les bois semblent fondre leurs sonorités en une douce et tiède rumeur d'où jaillit bientôt un nouveau motif original ; puis *lento assai,* avec d'expressifs retards le mélos devient pittoresquement antique par son harmonisation sans note sensible ; la clarinette nasille un peu certain thème fort lent, de concert avec un retour du précédent que l'on perçoit aux premiers violons divisés. Tout ce beau discours musical évolue, et bientôt les trois idées principales du morceau se superposent ingénieusement en *sol*. Les violoncelles à l'unisson clament un autre motif passionné ; le hautbois et le basson à l'octave répondent par un chant de battage de blé que souligne discrètement le quatuor ; le cor et le saxophone chantent l'un des thèmes antérieurs ; et après une préparation des bois à un retour au ton de *mi* ma-

jeur, tous les cuivres entourés des arpèges de flûtes et de clarinettes s'en donnent à cœur joie tandis que s'évanouissent enlacés les deux chants de battage par quoi s'exprimait l'âme de ces laboureurs qui semblent ainsi disparaître à nos yeux, en nous laissant l'impression sereine d'une idéale après-midi rustique.

Comme on le voit, il y a ici réunion imposante de documents humains, coordonnés puis mis en place par une tentative de synthèse naturaliste. Le compositeur remonte du simple au composé et son œuvre est vraiment un « coin de la création vu à travers un tempérament ». Le second temps de la *Suite* fait penser aux vastes fresques naturalistes de Zola ou de Blasco Ibáñez.

Le troisième nous apparaît comme une *romance* populaire. C'est le fameux *paño moruno* aux tonalités mauresques, aux gammes exotiques : *mi, fa* dièze, *sol, la, si* bémol, *do, ré, mi,* et au rythme entre tous bondissant. Les violons sur leur chanterelle semblent d'abord se plaindre tandis que, comme au loin, s'agite l'allègre brouhaha des bois. Ce sont les cordes qui énoncent le rythme du *paño* tandis que chante le hautbois jusqu'à une cadence tout arabe. *Allegretto* s'amorce ensuite un rythme 6/8 avec timbales et tambourin, exposé aux violons et violoncelles, et identique à celui de la Symphonie Espagnole d'Ed. Lalo. Vient alors un charmant épisode dont le hautbois fait tous les frais et où s'entend une phrase mauresque ornée d'un jeu savant de quintes augmentées. *Meno mosso* les violons vont rappelant le premier motif de hautbois que les cordes reprennent ensuite sous les caresses des trois flûtes arpégées et aussi des autres bois qui font une entrée paresseuse. Passant avec de nonchalants retards en *la* majeur, les hautbois, cors anglais et violons attaquent alors un chant arabe, longue mélopée qui n'appartient pas à un folk-lore, mais est conçue par l'auteur lui-même. Cependant le cor languit et se plaint de connivence avec les barytonnants violoncelles ; et après un bref *allegretto* 6/8 et une cadence — curieuse par sa gamme — des violons, nous arrivons à un *allegro* 3/8 où sous le murmure des flûtes et les pâmoisons des cordes s'éteignent les feux orientaux du rythme et de la mélopée.

Le dernier temps, qui est le plus considérable et le plus agité, dont la forme générale est celle d'une danse de deux périodes séparées par une phrase espagnole, et qui réunit en ce moule rigoureux la diversité la plus verveuse de détails rythmiques ; le dernier temps, disons-nous, est la fête des jardins, de la « huerta », connue sous le nom typique de *parranda* (1). En *ré* majeur avec *sol* dièze, il nous apparaît comme une des tentatives originales d'assimilation moderne des formules mélodiques populaires aux harmonies antiques aujourd'hui de mode parmi les musiciens russes ou alliés des russes... Les violons exposent *allegro brillante* le rythme de *parranda,* puis les clarinettes nous disent le chant des revendeurs. Le hautbois et le cor le reprennent sur le fond (cordes et bois) de *parranda.* Le quatuor dépeint de joyeux tumulte populaire, et la clarinette, ainsi qu'un crieur public, amène la robuste *copla* des violons. Trois clarinettes et les flûtes rythment la parranda ; puis la danse commence, d'abord à la quatrième corde des violons, ensuite à la clarinette qui chante la *copla.* Ce couplet rythmique évolue jusqu'à un second, accompagné du quatuor, tandis que le cor et les bois, sauf les flûtes, exposent le thème propre de la *parranda.* Après un animé *tutti,* la proclamation déjà entendue de la clarinette amène sur le fond joyeux des bois une phrase chromatique des violoncelles, qui nous conduit à un joli intermède tout à fait original des violons, en *la* majeur.

Cet intermède module en *fa* majeur ; les violons chantent la même phrase espagnole à l'arrivée exquise du carillon, laquelle précède une troisième *copla* sous une forme modifiée de la *parranda initiale.* Les cors aux sons pleins se saisissent, autoritaires, du rythme de *parranda,* sur le doux fond des harpes et du quatuor passent les chants de « «berceau » exposés aux bois en de charmantes imitations. Le carillon se fait de nouveau ouïr ainsi que la dernière *parranda* des bois, qui unis au quatuor clament *moderato brillante* un nouveau thème fort expressif, harmonisé de la

(1) Nous avons vu que le romantique Granados avait écrit les *Echos de parranda...* Le naturaliste Pérez Casas nous plonge en plein rythme.

plus curieuse façon (*mi* bécarre sur *si bémol, ré, fa, si* bémol) et orné de retards parlants. Cet amusant épisode va se perdant pour que, sur le fond rythmique des violoncelles, se prépare le final. Le rythme de la première *parranda,* les battements des cordes en *ré* majeur, les clarinettes en *la,* les flûtes à l'octave, nous ramènent le chant de battage de blé. Tout s'élargit : les bois semblent gravir sur le rythme de *parranda* on ne sait quelle montagne vertigineuse ; le thème de battage s'exalte en un crescendo prodigieux, et une brève « coda » *allegro brillante* nous saisit par les reprises vigoureuses des cris populaires, par les thèmes de « défi », par l'apothéose sonore du chant de battage, et en sa conclusion étincelante en *ré* majeur, par une sorte d'hymne enthousiaste à la nature pleine de sève et de lumière que le compositeur aime, au bord de la Méditerranée, *Mare Nostrum,* toute bleue...

Telle est l'œuvre. Evocatrice d'une race à travers les minutieux documents scéniques, et nous forçant à méditer sur la société humaine qui se manifeste en quatre tableaux vivants. Vue personnelle et synthétique d'un coin de nature se prêtant à une interprétation artistique. Musique enfin, et surtout, par la souveraine volonté coordonnant tant d'éléments divers.

Nous avons parlé de Blasco Ibáñez. Nul musicien ne saurait mieux lui être comparé que Pérez Casas, naturaliste puissant, mais latin et méditerranéen, par suite, clair et logique dans son exubérante et abondante expression de l'âme d'une lumineuse contrée.

***

A Pérez Casas peut être joint un autre musicien méditerranéen : Oscar Esplá (1).

Les naturalistes sont des artistes cultivés. Ils ne se

(1) BIOGRAPHIE D'OSCAR ESPLA : Né en 1886 à Alicante ; docteur en philosophie et ingénieur, il se consacre à la musique après avoir obtenu à Vienne, en 1909, c'est-à-dire à l'âge de 23 ans, le prix au concours pour une suite d'orchestre. Depuis, il a beaucoup travaillé, beaucoup vu et retenu (voyages en Allemagne, en Italie, en France) et beaucoup produit : D'une première manière relève un *Scherzo pour piano,* une *Sonate* pour piano, une autre pour violon, un quintette, un

contentent pas, comme les réalistes, de peindre ce qu'ils ont sous les yeux, et, ce qui est particulièrement facile à l'homme doué du sens de l'imitation, d'observer et de reproduire des caractères. Ils débutent par une consciencieuse analyse avant de songer à édifier une savante synthèse. Ils emploient la même méthode expérimentale des scientifiques. Zola ou Huysmans nous apparaissent comme des mathéticiens de l'art, des ingénieurs de la construction littéraire.

Or, Oscar Esplá fut d'abord un homme de science: docteur en philosophie et ingénieur, il a longuement médité sur son art, et traite scientifiquement la matière musicale.

Il est né dans ce Levant espagnol tout doré de lumière, en cette Alicante adossée aux palmeraies africaines d'Elche. Aussi bien il fonde sa musique sur les éléments constitutifs du chant populaire de la région où il vit. Mais, ainsi que l'a noté Adolfo Salazar en l'un des programmes de la *Société Nationale* où « s'exposaient » des œuvres d'Esplá : « tandis que des compositeurs prennent du chant populaire son aspect externe, son coloris particulier, ou bien sa modalité sentimentale, Esplá, sans perdre de vue son expression caractéristique, qui a une valeur, sinon accessoire, circonstancielle, arrive à un degré plus profond, qui est d'universaliser les éléments essentiellement musicaux sur lesquels s'appuie ce chant, et dont dépend sa qualité intrinsèque, et se fondant sur eux comme base, construit un art général. »

Par là, Oscar Esplá se rapproche de Pérez Casas,

---

quatuor inachevé, 5 *Crépuscules* pour piano, un poème symphonique (*le Songe d'Eros*), une *Suite Levantine* et 5 *Contes Enfantins*. A une deuxième manière appartiennent les *Evocations*, *Danses et Confins* pour piano, le ballet *Cyclopes* retenu par la compagnie russe de Serge de Diaghilew, *les Cimes*, poème symphonique en 3 parties. Ces dernières œuvres ont un caractère levantin accentué, mais n'empruntent pas un seul chant au folk-lore populaire authentique. Enfin Esplá a écrit *D. Quichotte faisant la veillée des armes*, beau poème symphonique, et un ballet, *Le Contrebandier*, donné à Paris en juin 1928.

Sur Esplá, V. Henri Collet : *La jeune Ecole Espagnole ou le « Groupe des Quatre »* in *Le Guide du Concert* du 4 novembre 1921 (Paris).

et si, étant plus jeune, sa technique peut nous sembler plus hardie que celle de son devancier, il n'est point niable que ces deux musiciens représentent en Espagne un naturalisme musical exceptionnel. Ils soulèvent donc pour nous une nouvelle *Question palpitante* (1).

Au point de vue technique, les audaces d'Esplá sont dignes de la vigueur de sa conception philosophique de la musique. Et lui-même, dans une lettre, nous a dit : « qu'après avoir examiné scientifiquement la matière musicale que lui fournissait sa région natale, il est parvenu à la conviction que celle-ci devait se baser sur une sélection harmonique particulière dont témoigne la gamme : *do, ré* bémol, *mi* bémol, *fa* bémol, *sol* bémol, *sol* naturel, *la* bémol, *si* bémol, *do*. En conséquence il a construit ses dernières œuvres très franchement, sur la base de cette gamme, dont la couleur spéciale convient à celle des chants levantins, et surtout, à sa propre tendance mélodico-harmonique (2). Les tonique-dominante sont en rapport semblable à celui de la gamme diatonique ; mais exception faite de l'accord parfait qui peut se construire sur la tonique, il n'existe plus aucune équivalence exacte entre les enchaînements harmoniques des deux gammes ».

C'est dans la première œuvre de la « seconde manière » d'Esplá : *les Evocations* que le parti-pris de l'auteur d'employer cette gamme exotique se fait nettement jour. Cette gamme nourrit les motifs — absolument originaux mais sentis par l'auteur à travers cette magnifique lumière qui inonde les *sierras* du Levant, — qui circulent en ces curieuses compositions en lesquelles, selon l'auteur même « il se trouve quelque chose d'absolument subjectif, et, comme tel, inexplicable : un sentiment né peut-être de la constante contemplation de la campagne et de ces travaux où le paysan dépense sa vie sans même se rendre compte de la beauté rude et forte qu'il prête au paysage ».

---

(1) Livre par lequel Doña Emilia de Pardo Bazán présenta aux Espagnols la défense du naturalisme.

(2) Toujours le « coin de nature vu à travers un tempérament ».

Au demeurant, les œuvres de la « première manière » d'Oscar Esplá, si elles ne prouvaient pas la décisive volonté de l'auteur de se soumettre à un joug technique aussi rigide que celui que nous venons d'exposer, portaient du moins déjà la marque d'un naturalisme conscient.

Telles ces anciennes *Impressions Musicales* écrites en 1905 pour une fête enfantine, et composées de cinq morceaux : *Au foyer, Barbe-Bleue, Le Petit Chaperon Rouge, Cendrillon, Au temps jadis...*, et où des éléments populaires mis à sa disposition, l'artiste tire un monde de rêves, une douce et sereine philosophie de la vie.

Tel encore le célèbre *Scherzo,* publié en 1906, et qui s'inquiète nerveusement, lutte contre des moules formels déjà inacceptables pour le jeune génie du musicien, et, en dépit des tâtonnements inévitables, donne déjà l'impression de cet exotisme auquel atteindra plus tard avec sérénité l'artiste mûri et maître de son métier.

Telle surtout cette *Sonate* en *si* mineur pour violon et piano, divisée en quatre parties, et conçue dans une singulière forme *cyclique :* « obtenue, suivant le programme de l'audition à la *Société Nationale* du 1er juin 1915, au moyen d'un thème général qui apparaît dans les quatre temps, non comme élément constructif, mais comme élément caractéristique, thème particulièrement polymorphe, mais cependant facilement reconnaissable. La construction tonale, liaison interne de la composition, présente aussi des particularités intéressantes. D'autre part, Esplá sait réunir en une heureuse combinaison deux éléments thématiques distincts, l'un *universaliste* et l'autre *populaire,* encore que même ces motifs non caractéristiquement régionaux soient imprégnés, par leur modalité et leur accent spécial, d'une certaine couleur locale qui leur prête un attrait particulier. L'ambiance levantine se reflète principalement dans ce thème dont nous avons signalé la présence générale, lequel apparaît pour la première fois en une espèce de récitatif qui s'intercale entre l'exposition des thèmes essentiels du premier temps et leur nouvelle présentation développée. L'*andante,* également d'une saveur levantine fort pronon-

cée, est construit sur des thèmes originaux. Dans le *scherzo* apparaît la « chanson de berceau » d'Alcoy, bien qu'avec certaines modifications rythmiques, et d'une façon analogue, on entend, dans la dernière partie, un thème inspiré du « chant de la vendange », et postérieurement celui de la « danse d'Alicante », lesquels communiquent à la sonate une couleur et un intérêt extraordinaires. »

L'art d'Esplá dans la *Sonate* à quatre parties est, on le voit, semblable — toute question de « tempérament » mise de côté, — à la suite symphonique également à quatre parties de Pérez Casas. Et le rapprochement serait encore plus suggestif qui consisterait à comparer la *Suite Levantine* de l'un à la *Suite Murcienne* de l'autre.

Malheureusement, nous ne possédons pas la partition éditée de la *Suite Levantine* et devons nous contenter de cette hypothèse. Il n'importe ! Nous pouvons déjà affirmer que grâce à Pérez Casas et Esplá, une école d'art a été formée à l'aube du XXe siècle, parallèlement à celle qu'inaugurait en France la création retentissante de cette *Louise* de Charpentier, si admirée du maître allemand Richard Strauss.

Nous verrons éclore plus tard un *nationalisme populaire* dont l'origine doit être cherchée dans ce naturalisme musical des deux musiciens levantins. Et la vie toujours actuelle de cette école apparaît dans ce fait que le groupe le plus avancé de la jeunesse musicale espagnole contemporaine, que le *Groupe des Quatre*, ainsi que nous l'appellerons, s'honore de compter dans son sein « l'aîné » Oscar Esplá, dont les dernières production : le ballet des *Cyclopes* retenu par l'illustre compagnie russe de Serge de Diaghilew, et les poèmes symphoniques des *Cimes* ou de *Don Quichotte veillant ses armes*, ouvrent aux Espagnols et au monde musical tout entier des horizons nouveaux...

IV. — LA REACTION

Lorsqu'un pays en décadence d'art accepte les modes étrangères, il se peut que des talents se soumettent qui, dans un autre milieu plus favorable, eussent fait preuve de la plus exquise et indépendante personnalité. Chez ceux-là, demeure latente la source vive qui, demain, au vent soudain de la liberté, jaillira et s'épandra en fleuve, enrichi de tant d'alluvions étrangères.

Nous avons assisté à ce curieux spectacle en France même où, au lendemain de la guerre, on vit accepter le joug wagnérien par ceux qui précisément devaient fonder la *Société Nationale* éveilleuse du prochain et bien vivant renouveau. A quelque chose malheur est bon...

Il en fut de même en cette Espagne d'abord italianisée, puis germanophile, qui ne cessa pourtant d'enfanter des fils inspirés des Muses mais condamnés pendant un temps à baisser le front ou à s'insurger, c'est-à-dire à s'exiler...

Les exilés, nous savons ce qu'ils devinrent. Accueillis en France avec ce respect hospitalier qui est de mise en ce noble pays : les Albéniz, les Granados, les Turina, les De Falla imposaient à leurs hôtes une conception musicale que les éléments conservatoriaux espagnols jugeaient tout au plus digne de régner sur la *zarzuela* ou opérette de « petit genre », et ne pouvaient prendre au sérieux. Ainsi le Conservatoire russe de Tschaïkowsky souriait du nationalisme populaire des cinq « amateurs » de la Koutschka : Balakirew, Borodine, César Cui, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow jusqu'au jour où il fut débordé par ce flot envahissant de jeunesse et, la mort dans l'âme, lui ouvrit ses portes.

Mais tout le monde ne peut se permettre d'être renégat. Et de bonne foi demeurèrent en Espagne des musiciens authentiques qui plus tard devaient profiter de cette émancipation assurée à la mère patrie par ses quatre « enfants prodigues ».

Ces authentiques musiciens restés *quand même* en

Espagne se trouvaient être précisément ceux dont le tempérament s'accommodait le mieux d'une situation en apparence sans issue. De secretes affinités existaient en eux avec l'impénitent romantisme nordique, avec tout ce que représentait l'Allemagne de Weimar, avec l'incurable nostalgie des peuples non latins.

Il y avait parmi eux des Galiciens comme Veiga, Montes et Tafall ; deux Léonais comme Rogelio Villar et Pedro Blanco, des Aragonais comme Francisco Cales, Zurrón, Luis Aula, le P. Azara, Rafael Esbry, des Asturiens comme Torner, le P. Villalba, Fernández Núñez, Ricardo Villa. Il y avait des Basques et des Catalans.

D'autre part, les musiciens « purs » que la forme musicale donnée par les maîtres septentrionaux intéressait plus encore que le sentiment ethnique dont ceux-ci imprégnèrent leurs chefs d'œuvre : un Manrique de Lara, un Facundo La Viña, un Vicente Arregui, un Conrado del Campo.

Les premiers relèvent de l'esthétique d'un néo-romantisme nationaliste. Les seconds s'inféodent à des modes musicales post-wagnériennes, franckiste ou straussienne.

Mais lorsque luira enfin pour l'Espagne le jour glorieux de la délivrance, nombre d'entre eux, sans renier leurs attaches premières, s'élanceront tout joyeux à la conquête d'un nationalisme populaire par quoi ils rejoindront en une certaine mesure leurs courageux aînés.

***

a) Le néo-romantisme nationaliste des Galiciens, Léonais, Asturiens ; des Basques et des Catalans-Valenciens

1. Les Galiciens ont peu produit. Mais nous ne saurions oublier Veiga, l'auteur d'une *Alborada* réputée ; Juan de Montes qui, organiste à Lugo, écrivit ses belles *ballades* pour chant et piano, sa *Fantaisie* orchestrale, sa *Sonate descriptive* pour quatuor d'archets, digne d'un véritable maître ; enfin Santiago Tafall, chanoine de Santiago et folk-loriste émouvant.

2. Rogelio Villar représente le néo-romantisme

léonais (1). On l'a surnommé le Grieg espagnol, et cette appellation ne semble point exagérée. Il y a en lui cette nostalgie de la montagne comparable à celle que le musicien norvégien avait de ses fjords, et, d'autre part, la technique de Villar se rapproche singulièrement de celle de Grieg, plus harmonique que contrapontique, et recherchant la saveur paysanne par les procédés les plus simples, voire naïfs, dans leur native distinction. Debussy aimait le « bonbon rose et fondant » de Grieg. Il eût aimé de même le bonbon vert et un peu acidulé de Rogelio Villar.

Villar est surtout un musicien « intimiste ». Son romantisme offre l'aspect d'un subjectivisme concentré qui se manifeste avec bonheur, comme celui de Grieg, dans les *lieder* recréant le folk-lore léonais, la musique pour piano et la musique de chambre basée sur le chant populaire de sa chère montagne. Même dans tel quatuor en *la* majeur indépendant du folk-lore on trouve un je ne sais quel parfum campagnard, suave et délicat, qui ramente les douces montagnes natales.

Dans ses *lieder* consacrés à des poètes contemporains : P. de Répide, Enrique de Mesa, Diez-Canedo, Salvador Rueda, Catarineu, le musicien n'abandonne pas son idéal montagnais, et sa forme épurée, sobre, d'un romantisme sans enflure, ne dissimule point certains tours mélodiques et certains accents harmoniques qui décèlent le folk-loriste né.

Les pièces pour piano de Villar sont franchement montagnisées. Les *Danses,* en particulier, sont construites sur des thèmes léonais ou inspirées de leurs

---

(1) BIOGRAPHIE DE R. VILLAR : Né à Léon où il fit ses premières études qu'il continua à Madrid où il réside habituellement. S'est consacré aux chants populaires de sa région, dont il a fait la base de son œuvre musicale : *lieder*, trois quatuors et deux *suites* pour quatuor. *Danzas montañasas, Impromptu, Suite Romantique* pour orchestre à cordes, *Eglogue* pour orchestre, *Chansons léonaises* pour piano (5 cahiers de 25 pièces chacun), *Caprice populaire espagnol* pour violon et piano, *Danse espagnole, Romance, Trois préludes*, etc... Plus des ouvrages de musicologie monographique : *Musiciens Espagnols*, 2 vol. Mateu, éd. Madrid, et *Soliloques d'un musicien espagnol*, 1 vol. Union Musical Española, éd.

caractères spécifiques. Elles sont composées, comme celles des romantiques : Chopin ou Granados, non point comme des « pas » authentiques, ou des « scènes » directement observées, mais comme des interprétations lyriques individuelles. La personnalité de l'auteur s'impose ainsi de façon pénétrante, et avec une entière liberté de plan, un caprice constant de coupe et d'enchaînements.

Le quatuor devait offrir, par conséquent, à Villar, comme jadis à Grieg, une cadre propice à des effusions plus grandes. Aussi bien, c'est dans sa musique de chambre que le compositeur se sent le mieux à l'aise. Ses quatuors, joués en Espagne, en France, en Belgique, en Allemagne, en Autriche, en Grèce même, ont séduit les musiciens par leur coloris fin et comme diapré, leurs fraîches idées qui ne sont point seulement *pittoresques* — ce qui est le pire défaut que puisse présenter une musique aussi pure — mais révélatrices d'une âme tendre, rêveuse, sereine, en même temps que d'une certaine ingéniosité technique.

Enfin, Villar aborde l'orchestre avec son *Eglogue* jouée pour la première fois à la Société Nationale madrilène le 24 mai 1918, dont M. Adolfo Salazar écrivait : « Rogelio Villar, parmi nos compositeurs, cultive le paysage musical. L'œuvre que l'on joue aujourd'hui confirme le credo et les tendances esthétiques qui furent toujours siens et qu'il a défendus ardemment par la plume. En cette courte page, sa matière musicale, originale, sauf quelque accidentel tour mélodique populaire que l'auteur utilise comme élément caractéristique, se développe en une ambiance paisible et tranquille, reflet du paysage montagnard des Asturies et de Léon. Sonorités douces et suaves, en caractère avec le sujet idéal de la légende, telles sont les notes saillantes de l'impression symphonique ou poème bref de Villar. Son caractère pastoral, empli d'un sentiment mélancolique, si particulier à ce compositeur s'affirme dès les premières mesures. La phrase est chantée par les premiers violons et soutenue par un fond de bassons et de harpes. En un mouvement un peu plus rapide, les bassons chantent plus tard une variante du thème sur des *pizzicati* des harpes et des cordes. L'atmosphère de calme se trouble un moment;

la sonorité s'accroît. Une nouvelle phrase se fait entendre... Quand le paysage a atteint sa pleine sonorité, le premier thème apparaît à la région aigüe du violon, sur les trémolos des flûtes et des cordes. Suit un passage où cette phrase se développe fragmentairement. D'une façon épisodique, mais avec une certaine valeur de caractère, intervient un court motif, commencé au cor et achevé à la flûte. Puis on entend de nouveaux accents passionnés ; mais après la tranquille atmosphère du début règne derechef, et l'œuvre s'achève ensuite sur une pédale aigüe de la flûte et du premier violon. »

Paysage vu par un poète romantique et triste... On songe à Bécquer et à ses *Rimes*. Rogelio Villar apporte au concert de la moderne école espagnole une note curieuse et assez personnelle.

***

Pedro Blanco, mort très jeune en 1920 à Porto où il s'était établi, se place aux côtés de Rogelio Villar par sa suite d'orchestre *Añoranzas* (Nostalgies), ses suites pour piano : *Hispania, Heures Romantiques, Galanías,* d'un métier souple, d'une inspiration un peu facile mais qui allait s'épurant, ainsi qu'en témoignent ses *Sept mélodies portugaises et espagnoles,* ou sa *Romance* et *Zambra Andalouse,* pour violon et piano.

3. L'Aragonais Francisco Calés est aussi un romantique nationaliste (1). Son œuvre la plus marquante à cet égard — parmi ses récentes productions — a pour titre *Impressions Symphoniques* (1912), jouées pour la première fois à la *Société Nationale* de Madrid le 19 janvier 1917 par l'Orchestre Philharmonique dirigé par Pérez Casas. « Cette œuvre, dit M. Adolfo Sa-

(1) BIOGRAPHIE DE F. CALES : Né à Saragosse le 15 octobre 1886, entre fort jeune au Conservatoire de Madrid où il obtint en 1909 le prix de composition. Puis il fut envoyé à Rome par l'Académie des Beaux-Arts, et à son retour en 1913, il fut nommé musicien chef de l'Armée. A écrit : deux symphonies, un poème musical, des compositions chorales et orchestrales, une messe à 8 voix et orchestre, des *lieder*, enfin des *Impressions Symphoniques.*

lazar dans le programme du jour, comprend trois morceaux : le premier inspiré d'un passage poétique cherche à en communiquer l'émotion et est d'une couleur orchestrale triste et passionnée ; les deux autres sont, selon l'expression de l'auteur, deux paysages de couleur, courts et pittoresques. Ces trois numéros sont de caractère facile et agréable et orchestrés d'une manière sobre et avec une simple élégance.

» L'orchestre comprend des flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes, trombones, timbales, tam-tam, harpes et quintette à cordes. Les second et troisième numéros requièrent un matériel instrumental moins étendu, et exclut les trompettes, les trombones les harpes et le tam-tam.

» Le premier s'intitule *Légende, adagio molto, mi mineur*. C'est une impression produite par la lecture de la *Rime* bien connue du poète romantique Bécquer (LXXIII) : *On a clos ses yeux — qu'elle avait encore ouverts — et l'on voila son visage — d'un blanc linceul...* Quelques mesures de préparation aux bois et d'autres aux cordes, commençant un motif d'accompagnement, donnent entrée à une phrase de hautbois et clarinette, doublée ensuite par les flûtes, et continuée plus longuement dans les différents registres instrumentaux. Elle module en *la* bémol mineur et la dite phrase s'entend aux cordes en sourdine, en octaves, tandis que les bois font le dessin accompagnant. Postérieurement, sur une modification du thème, les flûtes et les hautbois laissent entendre des dessins chromatiques, le ton initial revenant peu après avec le thème.

Le temps suivant, *Moment musical,* est un *andante con moto* en *sol* majeur, où, sur la tonique, soutenue aux cors, et un doux fond de violons en sourdine, les flûtes chantent un motif répété, tantôt aux flûtes, tantôt aux violons. Des trémolos *pianissimo* des cordes servent d'harmonie à une phrase aérienne que se répartissent les bois, et dont le développement normal continue jusqu'à la conclusion du temps par le premier groupe.

» Le troisième numéro est une *Feuille d'album* en *andante, sol* mineur. Sur un fond orchestral où intervient principalement une figure rythmique de la cla-

rinette grave, la flûte et le hautbois chantent une phrase suivie une nouvelle matière thématique en *ré* majeur aboutissant à un *da capo* ».

Inspiration romantique, becquérienne, détails rythmiques aragonais, ensemble suave, mélancolique, passionné, voilà ce qui apparaît des *Impressions Symphoniques* de Calés qui enrichissent le répertoire symphonique néo-romantique de l'Espagne contemporaine (1).

4. L'inspiration asturienne, si fraîche de Ricardo Villa dans sa *Suite* d'orchestre et de Manuel Fernández Núñez dans ses commentaires de la région de la Bañeza nous fait regretter qu'un plus grand nombre de compositeurs n'aient pas mis à profit les précieuses trouvailles folk-loriques d'Eduardo Ma. Torner et du Père Villalba (2).

***

Les Basques et les Catalans sont, comme chacun sait, foncièrement régionalistes. Ils tiennent de leur race et de leur terre si différentes de la race et de la terre espagnoles. Leur caractère, leur tempérament si originaux s'expliquent à nous par la musique qui, par eux, devient *pyrénéenne* .

Basques et Calatans se rejoignent par la montagne qui les incline à un néo-romantisme nationaliste (ou régionaliste) de l'idéal le plus élevé et d'un enthousiasme quasi fanatique. L'incomparable pureté de leur race, et la fierté si légitime qu'ils ont de leur modernisme opposé au conservatisme du reste de la péninsule, communique à leur art l'intensité de la foi, une expression religieuse quasi mystique. Alors même que cet art est profane, on sent en lui comme une ardeur intérieure, une délirante affirmation d'amour patriotique.

Aussi bien la Biscaye et la Catalogne ont donné à la musique espagnole contemporaine quelques-uns de

---

(1) Auprès de lui, nous placerons Zurrón (1871-1915), Luis Aula, le Père Azara et un prix de Rome, Rafael Esbry, Aragonais de divers mérites, dont le dernier surtout est à suivre.

(2) Collaborateur de Henri Collet dans l'étude des *Cantigas* d'Alphonse X (Bulletin Hisp. 1911).

ses plus illustres représentants. A la Biscaye nous devons Serrano, Larregla, Usandizaga, Guridi, le P.San Sebastián, le P. Iruarrizaga, Sorozábal, Pagola, le P. Otaño, de Garaizabal, Tellería, Busca, Gabiola, Santisteban, Zapirain, Azcue, Isasi, de Zubeldia. A la Catalogne : Alió, Pedrell, Albéniz, Granados, Millet, Nicolau, Gibert, Pujol, Morera, Vives, Lamote de Grignon, Mas y Serracant, Lambert, Cumellas, Ribó, Ferran, Noguera, Pahissa, Romeu, Marraco, Alfonso, Llongueras, Lloret, Giménez, Buxo, Catala, Toldra, Perelló, Civil y Castellvi, Domingo Sangra, Gerhard, Mompou, Blancafort, Grau, Ribá y Marti, Ricardo Viñes, Frederich Lliurat, Manén et les Cassado, Barbera, Pagès, Samper, Marqués, Zamacois. Nous avons placé Albéniz et Granados parmi les maîtres déracinés, l'un réaliste, l'autre romantique. D'autre part nous traiterons dans un chapitre spécial de Gehrard, de Mompou, de Blancafort, de Grau, de Ribá y Martí, comme aussi de Joaquin Nin et du pianiste Ricardo Viñes : Car eux aussi, par leur culture européenne échappent à la classification de « néo-romantiques nationalistes » dans laquelle nous embrassons les groupes basque et catalan. Mais il reste un grand nombre d'artistes qui gardent leur place dans ce chapitre-ci, et que nous allons passer en revue pour l'édification de nos lecteurs.

***

5. Les Basques sont portés traditionnellement vers l'art religieux. Nous avons cité la belle anthologie du P. Otaño, — un Basque, lui aussi, et d'Azcoitia — où figurent en majorité les compositeurs basques. Le P. Otaño, né en 1880, élève de Sarasola, de Goicoechea, de Manzanares et de V. Arregui est organiste, compositeur et musicologue fort estimé, de même que Gabiola (né à Durango en 1880) élève des Belges Mailly et Tinel, et de l'Espagnol Arin dont l'enseignement fructueux lui permit d'obtenir la direction de la Musique de St-Sébastien, ou encore que le P. Iruarrizaga, admirable polyphoniste moderne. Et tous trois ne sauraient nous faire oublier leurs aînés éminents : Busca, né à Zumarraga en 1868, élève d'Arrieta, Jimeno et Morera, et actuellement directeur de

la congrégation de St-Louis à Madrid, ou bien Alberto de Garaizabal, né à St-Sébastien en 1870, élève d'Echevarría, organiste, compositeur et directeur de la musique municipale de sa ville natale. Tous ces artistes, fervents de leur art et profondément religieux ont vraiment su retrouver l'accent des grands maîtres du siècle d'or, en adoptant avec hardiesse les nouveautés techniques de l'école moderne.

Mais c'est surtout dans la recréation du folk-lore régional, soit sous la forme du *lied,* soit sous celle de la symphonie, soit enfin sous les aspects de l'opéra, que les Basques nous apparaissent dignes d'intérêt et enclins à un ardent néo-romantisme.

Depuis fort longtemps, on a travaillé, en pays basque, pour la création d'un théâtre lyrique régional. Abstraction faite de quelques manifestations isolées que l'on peut observer depuis le XVIIIe siècle, telle que l'opéra bilingue *L'ivrogne moqué* du comte de Peñaflorida, dont le texte a été publié par la *Revue Internationale d'Etudes Basques,* le mouvement actuel remonte à peu près à l'année 1890 avec *le Puissant* de Santisteban, et continuant par les *zarzuelas* d'Azcue, fort typiques, pour arriver à *Chanton Piperri* de Zapirain qui fut le premier véritable opéra basque.

Le même Zapirain fit jouer en 1909 *Anboto* au théâtre Arriaga de Bilbao, opéra dont le texte est malheureusement défectueux, mais qui vaut par une musique sinon neuve, du moins sincère et de caractère religieux. Cependant le sens théâtral lui manque et sa présentation du folk-lore semble naïve.

Aussi bien, Zapirain ne sut pas profiter des bonnes dispositions du public et de la critique à son égard, et il nous faut attendre à l'année suivante (1910) pour constater avec la *Mirenchu* de Jesús de Guridi que l'opéra basque mérite de passer les frontières.

Jesús de Guridi, au demeurant, a fait de sérieuses études. Né à Vitoria en 1886, disciple deSaínz-Basabe à Bilbao, puis de D'Indy à la *Schola* (1904-5), de Jongen à Bruxelles (1906-7) et de Neitzel à Cologne (1908), il possède un métier complet de compositeur et d'organiste que ses élèves de l'Académie Philharmonique de Bilbao ont pu apprécier.

Il bénéficia pour *Mirenchú* de l'heureuse collaboration d'un poète : Alfredo de Echave, qui imagina la douce et triste idylle de Mirenchu : un rêve d'amour, qui brille un instant et s'éteint avec la propre vie de l'exquise héroïne... Tel celui de Salud dans la *Vie Brève* de Manuel de Falla.

Guridi, musicien-poète, qui se complaît aux demi-teintes, nous a donné une délicieuse version sonore de la songerie d'Echave. Idéaliste et raffiné, son œuvre est un paysage, une voix lointaine, une vision irréelle... Si son style peut ne point paraître complètement homogène, en revanche, la recréation du folklore est chez lui savoureuse. Ses harmonies sont distinguées, modernes sans aigreur, les modulations imprévues mais sans violence, la mélodie toujours caractéristique et chantante. Par dessus tout, Guridi se montre un maître de l'art du développement thématique, ainsi que le prouvent, par exemple, après le prélude champêtre, les variations de la chanson de Chantón, l'évolution de la scène enfantine qui suit, le travail délicat que l'auteur fait subir à la chanson du *Vin de Navarre,* et au « zortzico » qui est à la base du thème de la souffrance de Mirenchu, l'abondant prélude orchestral du second acte, enfin le grand monologue de Chantón qui fait songer à celui de Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs* wagnériens et la tragique scène de la mort douloureuse de Mirenchu, à la fin de laquelle l'orchestre s'élève pour exposer comme la synthèse musicale de l'œuvre entière.

Guridi a obtenu, à la fin de l'année 1925, un nouveau et grand succès au Théâtre Royal de Madrid avec sa très basque *Amaya,* et un triomphe en 1926, au Théâtre madrilène de la Zarzuela, avec *le Caserio,* où il unit l'inspiration personnelle à la muse populaire basque, et réalise une production accessible au grand public, malgré la délicatesse de touches raffinées, exigée au demeurant par le texte de Romero et Fernández Shaw.

Cette même délicatesse se retrouve en d'autres œuvres du compositeur, telles que *Ainsi chantent les enfants,* scènes enfantines pour chœurs et orchestre, ou *Le prince triste, Journée de campagne,* deux chœurs pour enfants, *Matin, Nostalgie* et *Sérénade,*

pour piano. Et la veine de l'artiste apparaît diverse et souple dans l'orchestrale *Aventure de Don Quichotte* que fit entendre l'orchestre symphonique de Barcelone en 1921. Enfin le dernier ouvrage dramatique de Guridi, *la Meiga*, d'ambiance galicienne, a remporté un succès très net et recueilli les suffrages des musiciens.

...De Guridi nous devons passer à un merveilleux « espoir » de la musique basque moderne : à Usandizaga, prématurément enlevé par la mort et dont la destinée apparaît parallèle à celle de notre Gabriel Dupont.

Usandizaga fut lui aussi disciple de V. d'Indy à la *Schola Cantorum*, de même que d'autres néo-romantiques catalans. Il est mort en 1912, tuberculeux comme les jeunes génies précoces de la musique, âgé de 27 ans ! Mais il avait écrit sur des poèmes de Martinez Sierra ces opéras d'une vie palpitante : les *Hirondelles*, *la Flamme* (évocation magique d'une fée, dont l'*Intermezzo* constitue une admirable marche funèbre) et *Mendy Mendiyan* : il avait composé deux chefs d'œuvre pour chœurs et orchestre : *Umezurtza* et *Ytzaia*, ce dernier pour quatre voix mixtes, écrit sur une chanson populaire de Guipuzcoa, et où les différences de timbres sont utilisées en conformité avec l'allure propre à chaque rythme, ce qui concourt à communiquer à l'œuvre une grande aisance spirituelle (1) ; il laissait enfin maintes pièces précieuses : cette *Aldea en fiesta* d'un développement si heureux et qui appelle l'orchestre ; une *Fantaisie* pour violoncelle et piano, de haute envolée et de virtuosité éclatante, composée d'un premier temps passionné, et émouvant, et d'un second fort brillant et extraordinairement varié de rythme, marquée au coin de cette personnalité si caractéristique et distinguée ; un joli *quatuor basque* ; une ouverture intitulée *Bidassoa* ; une allègre *Marche* ; d'exquis *impromptus* pour piano dont l'un, en *la* majeur, est formé d'un thème ac-

(1) V. d'Indy admira beaucoup *Yztata* quand il l'entendit interpréter par l'Orphéon de St-Sébastien, et il se promit de le faire entendre à Paris, ce qu'il fit le vendredi 1er février 1924.

compagné d'une rapide figuration, complètement diatonique en l'expression, altéré ensuite chromatiquement et richement développé jusqu'à une *coda* aigüe terminée par une gamme rapide parcourant tout le clavier ; enfin une *Rapsodie basque* pour piano, développée en fantaisie sur trois chants populaires, avec un ample commentaire des deux premiers et une variation finale du troisième.

Usandizaga apparaît comme le musicien basque contemporain le mieux doué peut-être. Nous avons dit qu'il faisait songer à cet autre compositeur français, Gabriel Dupont, mort phtisique à 33 ans en laissant lui aussi, des chefs d'œuvre qui l'ont fait surnommer le « second Bizet » : *La Cabrera, La Glu, La Farce du Cuvier, Antar,* les *Heures Dolentes,* la *Maison dans les dunes,* le *Chant de la Destinée* et le *Poème* pour quintette. Comme lui, Usandizaga voyait dans la musique non un but mais un moyen d'expression, et cherchait avant toutes choses la vie... Cette fièvre qui les consuma tous deux donne à leurs œuvres un je ne sais quoi de *pressenti,* une nostalgie d'existence heureuse impossible. Les œuvres d'Usandizaga et de Gabriel Dupont explosent, pour ainsi dire. Elles se sentent condamnées à l'achèvement, et dans leur hâte de tout exprimer, frémissantes, elles vont à l'essentiel et ne s'attardent point. Oh ! musiques de songe énervé et douloureux ! Musiques belles et brûlantes, sincères et enivrées ! Musiques de poète et musiques sensuelles d'artistes pour qui la vie est brève et doit être bue comme un calice, vous êtes les premières de toutes, et le monde falot ne vous comprend pas !

...Une dernière manifestation de l'opéra basque (1) se trouve dans l'*Ortzuri* du prêtre R. Ma. de Azcue, auteur de compositions religieuses, d'un oratorio, d'une légende lyrique et de fraîches « «zarzuelas ». Azcue, philologue, littérateur et musicien, alla étudier

(1) Car Emilio Serrano, né à Vitoria en 1850, n'a pas écrit d'œuvre spécialement basque. Ses opéras : *Irene de Otranto, Gonzalo de Cordoba, La Maja de Rumbo,* comme ses poèmes symphoniques *La sortie de D. Quichotte, les Moulins à Vent,* etc... apparaissent de type plus général.

la technique de notre art au Conservatoire de Cologne, et *Ortzuri* est la première œuvre importante issue de ces études didactiques. Par cela même, cet opéra se ressent d'un caractère scholastique qui menace de nuire aux indéniables qualités natives du compositeur. Azcue est plein d'idées, abondantes, verveuses, courtes, fugaces, qui revêtent toutes les teintes, toutes les parures : comiques, sentimentales, sombres, toujours exactes, mais trop rigoureusement travaillées. D'aucuns ont nié le caractère basque d'*Ortzuri*, parce que seul possède la note folk-lorique le motif de la prière chorale des pêcheurs. Mais une oreille expérimentée reconnaîtrait l'origine régionale de la première scène, mêlée de tragique et d'humorisme, ou de la partie d'Artzabal inspirée des chansons du cidre basque, ou encore des lamentations d'Ortzuri et du duo qui suit. Le seul défaut grave de l'œuvre est le manque d'équilibre orchestral.

Bien que *Iolanda*, jouée au Théâtre Royal de Madrid, soit d'un Basque, V. Arregui, auteur en outre d'une belle *Symphonie Basque*, nous arrêterons à Azcue notre brève revue de l'opéra basque. En effet Arregui ayant vécu toute sa vie à Madrid et ayant subi de multiples influences que nous aurons à déterminer, a sa place, avec d'autres compositeurs, dans un chapitre spécial et ne saurait être assimilé au groupe qui nous occupe et dans lequel nous rangerons, en terminant, Larregla, Sorozábal, Tellería, Isasi, Pagola, le P. J. A. de San-Sebastián et Mlle de Zubeldia.

Larregla, né à Lumbier (Navarre) en 1865, et élève d'Arrieta, est surtout pianiste, malgré la composition d'œuvres pour orchestre et pour chœurs. Il est même, avec Tragó, le plus ancien représentant de l'école moderne espagnole pour piano : *la Rapsodie asturienne*, le *Menuet des Roses*, la *Nuit de brume*, *Dans les Pyrénées* et *Andalousie* sont des pièces qui lui ont valu une grande popularité.

Sorozábal, compositeur d'œuvres symphoniques, et Pagola, compositeur et pianiste basque, dirigent l'orchestre de St-Sébastien. Tellería, né à Cegama en 1895, a produit un beau poème d'orchestre : *La dame d'Aitzgorri* (1917), et trois impressionnistes pièces pour quatuor à cordes. Le wagnérien Isasi obtint en

1926 un gros succès avec son *Vendimion et Mère Cendre*. Le P. J. A. de San-Sebastien s'est rendu célèbre par ses *Trois Préludes Basques* composés d'*Echos de Fête votive,* de *la Fileuse* et de *Danse enfantine ;* puis il a écrit *Huit mélodies populaires basques, Préludes basques* pour piano, *Neuf « villancicos » de Noël, Dix chansons* pour chœurs d'enfants, *Quinze chansons basques de berceau,* une seconde série de *Quatre préludes basques,* enfin les délicieuses illustrations de *La vie de St François d'Assise* d'Henri Ghéon, données aux Champs-Elysées de Paris en 1926, ainsi que l'*Errimina* (Nostalgie) pour guitare (1927). Résidant à Paris et élève de Cools, le P. San Sebastian apparaît dès maintenant comme un des sérieux espoirs de la musique basque.

Nous lui adjoindrons Emiliana de Zubeldia, elle aussi exilée et virtuose pianiste devenue parisienne. Ses *Huit chansons basques,* son *Trio espagnol,* son *Quatuor à cordes,* et ses pièces pour piano ou violon, attestent une fraîche inspiration.

***

6. Les Catalans restés fidèles à la Patrie romane y ont été singulièrement aidés par le puissant signe de ralliement que constitue la superbe bannière de l'*Orfeó Catalá.*

Qu'est-ce donc que l'*Orfeó* et que représente-t-il dans l'histoire de la musique contemporaine espagnole et catalane ?

Ce n'est pas un « orphéon » ordinaire, bien qu'il procède en vérité des sociétés chorales fondées par Anselm Clavé, lequel fut un musicien instinctif et doué pour la musique populaire, et d'une action extraordinaire sur les ouvriers, les humbles chanteurs enrôlés par lui sous l'oriflamme du primitif *Orfeó Catalá*. C'est une magnifique chorale analogue à celles d'Amsterdam, Anvers et Leeds.

Une fois Clavé disparu, ce fut Lluis Millet qui lui succéda, et dès lors tout changea. Car Millet est avant tout musicien. Et son but fut de faire renaître deux musiques mortes en Catalogne : la véritable musique populaire, c'est-à-dire le folk-lore, et la musique reli-

gieuse. Ce but, par Millet, fut atteint, et le répertoire actuel de l'Orfeó comprend outre des chansons populaires recréées ou restées en leur état naturel, des œuvres de Palestrina, Victoria, Lassus, Jannequin, Des Prés, Carissimi, Morales, Brudieu, Flecha, Pujol, Nanini, Lully, Lotti, Marenzio, Dowland, Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Rameau, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Franck, Grieg, Wagner, Brahms, Borodine , Saint-Saëns, Bordes, Widor, Mahler, R. Strauss, etc...

« On n'ignore pas, nous écrivait jadis F. Lliurat, que nous assistons en Catalogne, à une véritable renaissance, politique, sociale ,littéraire, artistique, scientifique. A force de rechercher obstinément une personnalité que nous avions pour ainsi dire, perdue, voici qu'on la retrouve peu à peu. Et nous renaissons vraiment. Les idées politiques de la Catalogne s'imposent et son art devient personnel. La poussée en avant est formidable .Ce furent le maître Milá, Piferrer et Aguiló qui initièrent ce mouvement, car l'on commença par rêver du passé avant de songer à l'avenir. Puis apparurent Verdaguer, Guimerá, Oller, Vilanova, Mestres, Matheu, Maragall, Costa, Casellas, etc... Actuellement Ruyra, Victor Catalá, Ors, Carner, d'autres encore continuent l'œuvre de leurs devanciers. Et nous avons d'excellents architectes (Gaudi, Domenech, Puig, Bassegoda, Sagnier), de remarquables sculpteurs (Blay, Llimona, Clará, Casanovas), de beaux peintres (Casas, Rusiñol Mir, Sunyer, Raurich, Galwey), de grands musiciens (Pedrell, Nicolau, Morera, Granados, Lamote de Grignon), de fins politiciens (Prat de la Riba, Cambó). Or, ce fut au moment le plus ardent de cette fièvre constructive qu'apparut l'Orfeó. Ne fut-il pas, lui aussi, une des conséquences, également, de cette poussée, de cette fièvre ? Il devint bien vite un foyer on ne peut plus intense d'art chez nous, d'art catalan. Nos chansons furent bientôt retrouvées puis lancées. On voulut ensuite les habiller dignement. Et de jolies harmonisations éclorent. Enfin des compositions originales naquirent peu à peu. Signalons celles de Pedrell et de Nicolau, les « ancêtres » de nos jeunes compositeurs : Mas y Serracant, Noguera, Alfonso,

Lambert, Pujol, Gibert, Manen, Pahissa, Romeu, Sancho Marraco, Viñas, Cumellas, Pérez, etc... Tous ont créé un répertoire choral important, original, dont l'existence est due à l'*Orfeó Catalá*. On peut dire par conséquent qu'une grande partie du répertoire de l'*Orfeó*, écrit spécialement pour lui, est aussi *son* répertoire. Ce n'est pas là l'un des moindres bienfaits de cette vaillante institution. Il en est d'autres que nous allons indiquer. Et d'abord la *Festa de la Musica Catalana*, créée par l'Orfeó en 1904, qui est une sorte de « Jeux Floraux » de la musique, et grâce à laquelle, tous les compositeurs catalans y étant conviés, de belles œuvres furent écrites.

Puis, l'*Orfeó* a fait revivre bien des pages oubliées des maîtres du passé. Il a chanté les plus nobles productions des anciens polyphonistes castillans, français, flamands, anglais, italiens et catalans. Il a créé une revue, la *Revista Musical Catalana* (1904) où furent publiés d'importants travaux musicologiques, et qui se tient au courant du mouvement musical universel. Il a prêté son concours aux festivals wagnériens donnés à Barcelone, en chantant des parties du *Vaisseau Fantôme*, de *Lohengrin*, des *Maîtres Chanteurs*, de *Parsifal*. Il a organisé des excursions artistiques dans toute la Catalogne et suscité l'éclosion d'orphéons semblables bien que plus modestes, des « filiales » en un mot. Il s'est transporté à l'étranger et a chanté à Montpellier, Marseille, Perpignan et Paris.. De même ses concerts de Valence, de Majorque, de Saragosse et surtout de Madrid furent de véritables triomphes ! Enfin l'*Orfeó* voulut vivre dans sa propre maison. La Direction se mit un jour en tête de construire une grande salle de concerts. Et grâce à l'activité et à l'intelligence des amis de l'*Orfeó*, en particulier du Député provincial M. Joaquin Cabot, le beau rêve put se réaliser. Le *Palais de la Musique Catalane* bâti par l'*Orfeó Catalá* fut solennellement inauguré le 25 mars 1908 par l'exécution de la *Glose* de Pedrell, « fête jubilaire » écrite sur un poème de Maragall pour soli, chœurs, orgue et orchestre. C'est un bâtiment conçu et réalisé par Domenech. Au rez-de-chaussée est logé l'*Orfeó*. Outre une salle de répétitions, il contient deux bibliothèques, une salle du

Conseil de la Société. Au premier étage se trouve la grande salle de concerts pouvant contenir 2.600 auditeurs, et formée d'un grand parterre et de deux galeries. Un bel orgue surplombe le tout. Au premier étage également existe une salle des pas-perdus où s'organisent des concerts de musique de chambre et des récitals variés. Toutes les séances de musique organisées à Barcelone se donnent, cela va sans dire, au *Palais de la Musique Catalane*. Outre l'*Orfeó* ont déjà joué au *Palais :* l'Orchestre Symphonique de Berlin et ceux de Madrid et de Barcelone. Richard Strauss, Panzner, Andreae, Beidler, Waghalter, Arbós, Nicolau, Lamote de Grignon, Vincent d'Indy y ont dirigé. On y a entendu maint soliste : Risler, Sauer, Casals, Thibaud, Malats, Granados, Vidiella, Viñes, Selva, Wanda Landowska, Rosenthal, Bauer, Manen, Crickboom, Sittard, Schweitzer, Joseph Bonnet, Hartmann, Maria Barrientos,, Maria Gay, Maria Freund, etc..., et maint groupement : les *Quatuors* Rosé, Rebner, Renaixement, le *Trio* de Barcelone, la Société des Concerts d'Autrefois, etc... Le *Palais de la Musique Catalane* est donc devenu notre principal foyer d'art. Ajoutons enfin que c'est encore là que s'est fondé l'*Institut Catalan de Gymnastique Rythmique* de la méthode Jaques-Dalcroze. C'est M. Jean Llongueras — musicien et poète — qui dirige cet Institut, ayant étudié la gymnastique rythmique à Hellerau, sous la férule de Jaques-Dalcroze lui-même...

» Tel est, à grands traits, l'*Orfeó Catalá* de Barcelone, et telle est son œuvre. » (1)

L'honneur de cette extraordinaire fondation revient à Lluis Millet, ainsi qu'à un autre musicien dont nous avons déjà parlé : Amadeo Vives.

Disciple de Pedrell et fougueux « catalaniste », Millet est une « volonté », un chef véhément, sincère, impétueux, fascinant ; et un remarquable compositeur. Il a écrit de jolis *lieder*, des suites d'orchestre telles

(1) Cette lettre nous était écrite en avril 1914. Depuis la guerre, l'œuvre de l'*Orféo* s'est encore étendue ainsi que son influence. D'innombrables concerts de musique moderne ont été donnés au *Palais de la Musique Catalane*. Cf. *Revista de Música Catalana*.

que les exquises *Catalanescas*, une *Eglogue*, des pièces pour piano, des chœurs, de la musique religieuse, un recueil de *Chants spirituels*, etc...

Il a un éminent lieutenant : Francesch Pujol, nature d'élite, fine et sensible, curieuse d'art moderne et surtout d'art populaire, compositeur de « sardanes » admirables, d'œuvres chorales d'une grande dextérité d'écriture.

Ces deux grands musiciens purent mener à bien leur œuvre féconde, secondés par les professeurs de l'*Orfeó* : MM. Jacinto Tort, J.-M. Comella, Joan Salvat, Frederich Lliurat, Mme Emerenciana Wehrle. L'*Orfeó* qui, en 1892, ne comptait que 28 choristes, en comprend aujourd'hui 260 (hommes, femmes et enfants). Logé modestement pendant les premières années de son existence, il put occuper en 1895 une partie de l'Hôtel Moxó où vinrent lui rendre visite les Maîtres Strauss, Vincent d'Indy, Charles Bordes, Hugo Hermann, et plus tard Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Edouard Colonne, Camille Chevillard, Raoul Pugno, Edouard Risler, Eugène Gigout, Gustave Bret, Volkmar Andreae, Franz Beidler.

L'*Orfeó Catalá* a chanté devant tous ces grands artistes et tous témoignèrent à Lluis Millet leurs sympathies et leurs vifs encouragements. Lorsqu'il interpréta sous la direction de Strauss l'une des œuvres chorales de cet illustre maître allemand, celui-ci ne put s'empêcher d'avouer qu'il n'avait jamais entendu son œuvre aussi bien traduite. L'*Orfeó* eut aussi l'honneur d'être dirigé par Saint-Saëns. Après l'exécution de l'*Ave verum* de l'auteur de *Samson*, Lluis Millet reçut du célèbre compositeur les plus flatteuses louanges. Et Vincent d'Indy écrivit un jour : « J'ai rarement eu l'occasion d'entendre, dans ma carrière musicale, une société d'amateurs donnant une impression de vie et d'intelligence artistique plus intense que l'*Orfeó Catalá* ».

Autour de ces étoiles gravitent des satellites au premier rang desquels se place, après Felip Pedrell dont nous avons traité, les maîtres Alió, Nicolau, Morera, Lamote de Grignon, Mas y Serracant et Gibert, et ce jeune astre prématurément disparu du firmament musical : Antoni Noguera ; puis ces musiciens religieux:

J.B. Lambert et Cumellas Ribó ,ou populaires : tels que Garreta, Romeu, Marraco, Alfonso, Llongueras, Giménez, Buxó, Catalá ; enfin ceux que nous nommerons les indépendants sympathiques : Manén, Pahissa, Cassadó, Civil y Castellvi, Sangrá, Toldrâ, Perello, Barbera, et les « jeunes » d'avant-garde: Pagés, Gomá, Gehrard, Mompou, Blancafort, Grau, Ribâ y Marti, Samper, Marqués, Ferran. Tous ont à Barcelone deux principaux biographes : Joan Salvat et Frédérich Lliurat, et à Paris des introducteurs : Joaquin Nin et Ricardo Viñes.

La lumière projetée par le phare catalan atteint jusqu'à Valence, ville sœur de Barcelone, en y suscitant des foyers d'enthousiasme. Aussi bien, nous y rencontrerons de bons amis des Catalans : Chavarri et Ripollés, sans oublier l'ancien directeur du Conservatoire Salvador Giner et le grand organiste J.M. Ubeda, ou bien le jeune Francesc Cuesta si prématurément disparu. D'autre part, Joaquin Rodrigo et Palau.

...Nous avons déjà consacré une étude détaillée à l'œuvre de Pedrell sur laquelle nous ne saurions revenir ici, en dépit du « catalanisme » des *Pyrénées,* du *Comte Arnau* ou de *la Glose.*

Les contemporains les plus glorieux du vénérable musicologue-musicien sont Alió (1862-1908) qui recueillit le premier, en 1887, d'admirables chants populaires catalans exquisement harmonisés, et Antoni Nicolau, maître catalan du poème symphonique par *Le Triomphe de Vénus, Hénora* ou ce cycle « montserratin » : *Salve, Chanson de la Brunette, Chanson des Escholans* et *la Mort de l'Escholan* (1), auxquels nous devons adjoindre *le Vendredi-Saint* et la *Dansa.*

Alió est un pur musicien populaire d'une sensibilité tendre et charmante.

Nicolau est un lyrique. Un sentiment doux et pénétrant anime sa musique élégiaque. *Le Triomphe de Vénus* joué à Paris en 1882 en est la preuve. Divisé en trois parties, il évoque la Grèce classique par les

(1) L'*Escolanie* (ou école de chant sacré) de Montserrat, près Barcelone, est l'une des premières maîtrises d'Espagne.

moyens les plus délicats. Un prélude suave annonce une vue sur un paysage idyllique de la mer ionienne. Soudain, des ondes voluptueuses surgit Cythère, la belle Aphrodite. Un chœur d'amour la salue, d'une mélodie caressante... Et l'*Olympe* fait songer à la placidité gluckiste du tableau des Champs-Élysées...

Hénora apparaît d'une autre veine, médiévale et mystique. Sobre et sincère, ce poème traite des amours de la fille du roi de Bretagne avec l'ermite St Efflam. D'un caractère intime, la musique révèle un musicien consommé et un artiste éminemment inspiré.

Le cycle monserratin est peut-être supérieur. Tout le monde musical admire la *Mort del Escolá*, véritable fresque de primitif ou le *Vendredi-Saint* qui unit de façon magistrale une chanson populaire sacrée et la musique religieuse *alla Victoria* traitée dans un sentiment profond.

Mais le délicat parfum de ces œuvres mystiques ou païennes n'empêche point l'auteur d'éprouver des sensations plus humaines, ainsi qu'en témoigne *Le Rapt*, délicieux opéra-comique joué à Madrid en 1887, ou la *Dansa* récente et si suggestive. Nicolau, artiste complet, mérite d'être mieux apprécié qu'il ne l'est. Comme l'a dit un écrivain, « sa musique ne s'applaudit pas : elle se sent. »

En absolu contraste avec cette symphonie du cœur apparaît le vigoureux dramatisme d'Enrique Morera dont la *Bruniselda* ou *Emporium* ont consacré la renommée. Dans cette dernière œuvre, si remarquable (1), l'auteur a rénové le vieux mythe de la lutte entre le Nord et le Midi. Le conflit éclate en l'âme d'un chef vandale, arraché à la vie errante des tribus germaniques, et réduit à l'esclavage dans une prospère colonie gréco-romaine établie aux bords de la Méditerranée. La musique de ce drame curieux est vibrante et forte, jeune et rude, et digne d'étude de la part des musiciens. Il est surprenant qu'aucun théâtre de notre pays n'ait pensé à le présenter à notre public si curieux de nouveauté. Il s'agit d'une œuvre sur le même plan que la *Célestine* de Pedrell ou le *Roi Ar-*

(1) Mise en scène à Barcelone en 1902.

tus d'Albéniz, mais écrite avec plus de science, de « métier ». Au reste, Morera apparaît comme l'un des techniciens les plus avertis de l'école catalane, et ses autres œuvres, si diverses : *la Nuit de St-Jean*, la *Danse des gnomes*, *Sardanes*, ou la franckiste *Sonate* le prouvent surabondamment.

Le maître chef d'orchestre Lamote de Grignon (1) est aussi un compositeur des plus en vue de l'école qui nous occupe. Son *Poème Romantique*, sa *Chanson d'Avril*, la glose de la chanson populaire *Le testament d'Amélie*, la *Chatte et le Bélitre*, les *lieder*, le drame lyrique *Hesperia* joué au Liceo de Barcelone, le chœur de la *Nuit de Noël*, enfin la symphonie *Andalousie*, au répertoire des grands concerts parisiens, nous le présentent comme un fervent catalaniste, passionné de folk-lore méditerranéen.

Le musicien religieux Mas y Serracant, disciple de Pedrell, maître de chapelle à St-Pierre de Barcelone et professeur à l'Académie Granados, nous est déjà connu comme organiste. Mais il est de plus un fécond compositeur de musique religieuse et profane. Ses œuvres de caractère sacré ont été publiées dans toutes les revues d'Espagne. Quant à ses compositions profanes, elles ressortissent au folk-lore et affectent la forme chorale des polyphonistes du siècle d'or.

Vicens Maria de Gibert, né à Barcelone en 1879, sentit s'éveiller en lui la vocation musicale en entendant, seize ans plus tard, Vincent d'Indy diriger une série de concerts historiques. Alors, il se mit fiévreusement à l'étude de la musique, d'abord sous la férule de Lluis Millet, puis à la *Schola Cantorum* de Paris où il eut pour maîtres Gastoué pour le chant grégorien, Tricon pour le contrepoint, Philip pour la fugue, Decaux pour l'orgue, d'Indy lui-même pour la composition. De retour à Barcelone en 1908, il fut nommé professeur d'orgue de l'Orfeó Catalan, et publia des *lieder* où se révèle l'influence du compositeur de l'*Etranger*, puis une série de mélodies sur des vers de Pijoan intitulés *De la primera Jornada*, et un re-

(1) Ancien élève de Nicolau. Actuellement directeur au Conservatoire et chef d'orchestre de l'*Association Musicale*.

cueil de six *Pirinenques* d'après Maragall. Après quoi l'orchestre l'attira et lui inspira de puissantes *Marines*, cependant que des chœurs : *Nit d'Abril, Somni de Gentil* révélaient son nom au grand public. Depuis il a composé, à notre connaissance, un délicat *Scherzo* qui nous le montre s'orientant vers un art épuré et comme diaphane.

Fougueusement nationaliste était Antoni Noguera, fils de Majorque, mort à trente ans après avoir écrit de petites merveilles d'inspiration populaire fraîche et émue. Ses mélodies font songer à un Grieg méridional, et des chœurs superbes : *La Sesta* et *Hivernenca* révélaient une nature d'élite dont on ne peut que déplorer la fin inattendue (1).

Les musiciens religieux de la Catalogne moderne, Mas y Serracant, J.B. Lambert et Cumellas Ribó, et les musiciens populaires déjà cités (2), communient dans le même culte de la lyrique nationale.

De J.B. Lambert nous connaissons en effet ces exquises *Canciones* que chanta la Srta. Ruiz Pujáls, accompagnée par Turina, à la Société Nationale de Musique de Madrid, ou encore ce chœur si charmant des *Tres donzelles*. Cumellas Ribó, l'un des plus féconds écrivains religieux, a aussi écrit cette œuvre chorale prestigieuse : *l'Hereu Riera*. Garreta (1875-1925) est considéré comme un musicien national grâce à sa *Suite Empordanesa*, ses *Sardanes*, qui l'ont fait connaître dans les coins les plus reculés de la Catalogne. Il est vrai qu'il a su trouver les accents propres à toucher le cœur de ses compatriotes (3).

Par contre, le musicien populaire Lluis Romeu s'est rendu célèbre par une œuvre religieuse : *La Missa del Roser*, écrite pour chœur populaire alternant avec le chœur polyphonique, et basée sur les mystères du Rosaire ; œuvre sobre harmoniquement et d'une veine mélodique dérivée du chant populaire et du chant

(1) Cf. Henri Collet. *La Musique Espagnole Moderne* in *S.I.M.*, 15 septembre 1908, p. 983.

(2) Auxquels nous adjoindrons les compositeurs de *Sardanes* : Junca, Garreta. Pep Ventura, etc...

(3) On lui doit encore une belle *Sonate* pour violoncelle.

grégorien heureusement fusionnés, fleurie du plus aisé des contrepoints.

Sancho Marraco nous a donné, entre autres compositions populaires, *Trois gloses de chansons* vraiment remarquables, et il continue avec un autre musicien populaire : Frederich Alfonso, l'œuvre musicale de Lluis Millet.

Llongueras est parti de ces gracieuses chansons : *Escarbat bum-bum, Fila filosa, El jor del Rei i dels seus fills, A la casa on jo m'estic, Pallasin casa sa filla ;* Lloret a écrit une *Rapsodie montagnarde* où prédomine l'élément folk-lorique ; Giménez est le paysagiste exquis d'*Amanecer ;* Buxó a composé des *Danses Catalanes* pour piano et ce chœur : *Sardánejant* d'une splendide écriture vocale ; et Catalá ne s'écarte pas du populaire dans ses intéressantes *Chrysalides*. Enfin Zamacoïs a donné un poème symphonique-dynamique et extatique : *les yeux verts* et un *Scherzo humoristique*.

***

Parmi les « indépendants » nous citerons d'abord le captivant violoniste Joan Manén (1) dont l'œuvre de compositeur est insuffisamment connue hors d'Espagne et d'Allemagne.

Et pourtant il s'agit de l'une des figures les plus représentatives de la musique catalane. Il a été le premier à prôner le « cyclisme » musical en son pays, c'est-à-dire le procédé du développement organique d'un seul thème traversant la symphonie entière. Il a prêché d'exemple en ses œuvres de musique de chambre telles que le *quatuor* en *fa* dièze mineur (1901) ou le triptyque du *quintette* en *ut* (1918). D'autre part, la littérature du violon lui doit des partitions aussi dignes d'étude que le *Concert* de couleur albénizienne, ou les *Caprices*. Enfin, outre des opéras dont l'Alle-

(1) Né à Barcelone en 1883, enfant prodigue puis élève de Allard, violoniste virtuose qui réside en Allemagne. Œuvres dramatiques, Symphonies *Nova Catalonia* et *Juventus*, concertos, variations sur un thème de Tartini, Suite, quatuors, quintettes, etc...

magne eut la primeur (*Akte* (1903), *Der Fackeltanz* (1909), *Neron et Akté* (1928). Manén a composé en 1926 une très importante symphonie en trois actes, publiée à l'Universal Edition sous le titre « *Cami del Sol* », et qui constitue jusqu'ici son effort le plus méritoire. D'esthétique post-wagnérienne, et de programme allégorique, la symphonie nous plonge par instants dans une atmosphère parsifalienne où le catalanisme bon teint de l'auteur trouve matière à nous émouvoir. Nous ne saurions oublier en effet que le Montserrat barcelonais est sans doute le prototype du Montsalvat wagnérien.

D'un tout autre aspect est l'œuvre de Pahissa, auteur de compositions théâtrales de grand souffle comme *Gala Placidia* (1913), *Le Canigou* (1910), *La prise de Lérida* (1908) (1), de poèmes symphoniques : *Le Combat, De sous-terre aux airs, Le Canigou, Sur les côtes méditerranéennes, Etude symphonique, Aria, Ballade, Nuit de songes,* d'un *Trio* à cordes, de *Scènes Catalanes* et de *Deux préludes et grandes fugues* pour piano. Son style est en effet plutôt polyphonique qu'harmonique, d'une grande simplicité de lignes et d'une vigueur rythmique bien catalane. Il ne module point selon les règles admises depuis la lumineuse démonstration franckiste. Mais son architecture apparaît solide du seul point de vue contrapontique. Et il se montre audacieux en sa *Suite intertonale.*

Pahissa s'est révélé aux Madrilènes par son *Ouverture sur un thème populaire catalan* et par son *Trio* pour orchestre à cordes, dont on pourra lire l'analyse détaillée dans les programmes rédigés par Adolfo Salazar pour la Société Nationale (2).

Joaquin Cassadó est connu par son *Hispania* pour piano et orchestre jouée à Paris en 1911 et à Madrid en 1913 par Enric Montoriol Torres, mais, en outre, il a écrit près de deux cents compositions dans tous les genres, qui attestent sa prodigieuse fécondité. Tu-

(1) Nous ne savons si son opéra *La Morisca* sur un poème de Marquina a vu enfin le jour.
(2) Mardi 29 janvier 1918.

rina a jugé jadis, en ces termes (1), ce fabondant musicien : « Cassadó appartient à la bande catalane, et sa maison est le cénacle des catalans qui vivent à Paris. Cette bande où il y a de grands artistes comme Montoriol, Sala, Ribó et le très éminent Llobet (2) est fort unie, et il suffit qu'un de ses membres se produise quelque part pour qu'elle s'y rende en corporation, et occupe presque toute la salle. Cassadó est un maître de la direction et de l'orchestration et son œuvre est fort agréable ; il a voulu faire une œuvre andalouse avec des pointes aragonaises et il a pris tout l'extérieur, un peu trop en cru, de l'Andalousie et de l'Aragon. Il lui manque peut-être le sentiment intérieur qui brille tant dans les *Iberia* d'Albéniz, lequel, quoique Catalan, avait le sang murcien. Pourquoi ne pas faire de musique catalane ,puisque le chant populaire est si riche dans cette région ? J'entends bien quelque malicieux me dire : et toi, impénitent Andalou, n'as-tu pas mis un *Zortzico* dans ton quatuor ? Mais je lui répondrais *qu'une hirondelle ne fait pas le printemps,* et qu'en outre j'ai pris mes précautions quand je fis ce *zortzico,* car j'avais un ami Basque à qui je fis entendre ce morceau, et en effet, quand je lui eus joué quelques mesures, mon ami fit un saut en s'écriant : *Aurresku !* comme s'il se fût exclamé : *Euréka !* Pour revenir à Cassadó, je dis qu'il a obtenu un grand succès, aussi bien que son interprète, Montoriol, qui est un pianiste formidable. Ce succès était à espérer, car le public était las d'entendre un programme gris, triste et monotone, et l'*Hispania* apportait une lumière et une vie qui ranima un moment cette salle à moitié endormie. »

Cassadó a conçu d'autres ouvrages moins extérieurs : *Soir d'Eté,* l'opéra *Le Moine Noir,* la *Symphonie dramatique,* le poème symphonique : *La Mort de St Joseph,* la *Symphonie Macarena,* le *Concerto* pour violoncelle et orchestre et le *Concerto* pour violon et orchestre. Il fonda avec ses fils le *Trio Cassadó,* et mourut subitement le 25 mai 1926, laissant le sou-

(1) Revista Musical de Bilbao, juin 1911.

(2) Le guitariste tant admiré de Debussy.

venir d'un artiste prodigieusement doué, et à qui il n'a manqué, pour être un grand maître, que de vivre en plus intime contact avec cette Nature dont il était une force.

A la « bande catalane » ainsi dénommée par Turina, appartenaient encore deux disciples de la *Schola* d'indyste : Civil y Castellvi et Domingo Sangrá, dont les manifestations musicales, d'abord éclatantes, se sont malheureusement raréfiées. Du moins, Domingo Sangrá a-t-il su faire accepter du public parisien ses *Catalonicas* et en particulier l'une de ces cinq pièces intitulée *A la source :* Tandis que coule l'eau claire et glaciale d'une source pyrénéenne, un chant, d'allure populaire, s'esquisse près d'elle et peu à peu se précise à travers son friselis cristallin. Il est suivi de la phrase sentimentale qui est le deuxième élément de son développement. Ces deux idées se cherchent, se rapprochent, se serrent, luttent... Un arrêt... La source jase calme et indifférente... Dernière rencontre des thèmes, unis enfin en canon... et péroraison brève (1).

Toldrá, Perelló, sont des virtuoses en même temps que des compositeurs intéressants à divers titres. De Toldrá signalons d'abord le petit chef d'œuvre en un acte : *El Giravolt de Maig,* puis *Els obercocs i les petites cullidores,* la sardane libre pour orchestre : *Empuries.* Et de Perelló qui honore le *Trio de Barcelone,* disons que ses pièces : *En pensant à Albéniz* et *Scènes gitanes* sont délicatement inspirées.

Nous ne saurions oublier, parmi les « indépendants », le maître Barberá dont l'*Idylle* est d'une technique orchestrale des plus remarquables.

***

L' « avant-garde » des jeunes Catalans : Grau, Ribá y Marti, Pagés, Gerhard, Mompou, Blancafort, Samper, Marqués et Ferrán (2) vaut l' « avant-garde » des jeunes Madrilènes ,laquelle, comme on sait, a con-

(1) Cf. *Le Guide du Concert,* 12 novembre 1920, p. 92. Sangrá est devenu directeur d'une Ecole de Musique à Brest.

(2) Ce dernier prématurément décédé.

quis Paris et retrouve à cette heure le succès qui accueillit jadis en la capitale française les Albéniz, les Turina, les Granados ou les Falla.

Nous aurons à consacrer un chapitre spécial à ceux de ces musiciens plus particulièrement « parisiens », c'est-à-dire : à Mompou, Blancafort, Grau et Ribá y Marti. Nous nous bornerons donc ici à parler de Pagès, Gomá, Samper, Marqués et Ferrán, qui sont demeurés en la cité comtale méditerranéenne.

Pagès s'est fait connaître par son *Cantique d'amour* pour orchestre (1926). Jeune encore — puisqu'il est né en 1896 — il est, comme Garreta, fils de Sant Feliu de Guixols. Autodidacte, il a beaucoup voyagé à l'étranger et beaucoup retenu... Si son œuvre n'accuse pas encore une personnalité bien définie, elle s'impose par sa conscience, sa sincérité, son importance. C'est une vaste composition où la polyphonie orchestrale accuse une remarquable valeur. Un certain flottement dans le développement n'empêche point le mérite éclatant de tant d'autres qualités, parmi lesquelles le sens étonnant des possibilités du folk-lore n'est pas la moins frappante. On peut beaucoup attendre de Pagès.

Le pianiste Net a fait entendre les *Variations sur un thème original* de Samper, lesquelles obtinrent le prix à l'un des concours musicaux d'Olot, et sont d'une élégance fort originale, ainsi que d'un extrême modernisme d'écriture. D'autre part, le jeune Antoni Marqués s'est naguère présenté aux Barcelonais comme pianiste-compositeur, et ses chansons, filles de Moussorgsky ou de Debussy, sont pleines de trouvailles, d'harmonies suggestives, d'envolées lyriques. Enfin Pedro C. Ferrán, qui s'imposa à Madrid par un tableau symphonique pour orchestre et soprano intitulé *Crépuscule*, et, plus tard par son œuvre pour violon et piano : *Primavera* dédiée à Crickboom, de contours bien définis et de solide harmonisation, a su conquérir sa ville natale — en dépit de l'adage: *Nul n'est prophète...* — grâces à de belles compositions symphoniques et théâtrales. L'orchestre Pablo Casals mit en lumière, en 1925, sa brillante *Farandole* que les critiques rapprochèrent, par ailleurs, de celle de Bi-

zet... Quoi qu'il en soit, Ferrán apparaissait bien comme l'un des espoirs les plus sérieux de l'Ecole Catalane moderne.

***

7. Nous ne clorons pas ce chapitre sans consacrer quelques mots aux frères de nos Catalans, nous voulons dire aux Valenciens qui parlent la même langue et sentent, en musique, à peu près de la même façon.

Tous les caractères distinctifs de l'antique et florissante école polyphonique valencienne — laquelle compta au XVIe siècle un Cotes, un Ginés Pérez, un Comes — se retrouvent dans l'école moderne de Valence en partant de Salvador Giner pour passer par le vénérable Ubeda, le maître de chapelle Ripollés, le poète-musicien Chavarri, le lyrique Cuesta, si malheureusement enlevé à la musique, et aboutir aux « jeunes » Rodrigo, Gomá, Palau, Moreno Gans : l'abondance, le sens de la fresque éclatante, les tons chauds et colorés.

Chez Giner, l'éclat musical fut purement extérieur. Le compositeur écrivit dans tous les genres, avec une égale facilité : des opéras (*Le Songeur, Sagunto, Le Fantôme*) ; des opérettes ou *zarzuelas* sans nombre ; des poèmes symphoniques descriptifs : *La Procession de la Fête-Dieu, la Nuit d'Aubes,* où il dépeint des rixes de rondes, *la Cène du Roi Balthasar*, le *Sinaï,* exécuté souvent par la Garde Républicaine de Paris, et bien d'autres ouvrages, tous d'une intéressante facture, mais où l'on sent régner l'influence de Meyerbeer (1).

Tout autre apparaît J.M. Ubeda, grand et sévère organiste qui renoue la glorieuse tradition contrapontique de son école. Beaucoup de pièces d'orgue, de messes, d'œuvres vocales et chorales attestent la science profonde et le caractère doux et mystique de ce modeste technicien (2).

Ripollés, né en 1867, influencé par Olmeda, a par-

(1) Cf. Henri Collet : *La Musique Espagnole Moderne* in *S.I. M.* 15 septembre 1908, p. 952.
(2) *Ibidem.*

ticipé à la restauration religieuse commencée en Castille. Elève de Giner, il n'en a retenu que le savoir-faire, qui est grand. D'un style parsifalien, il s'est élevé à une conception plus sobrement symphonique, puis à une manière strictement liturgique dont témoignent d'ingénieux faux-bourdons, un *Himno de Corpus*, un *Pange lingua*, à huit voix traitées en contrepoint rigoureux, un *Himno a la Virgen* d'une douceur chaste qui rappelle Guerrero, un *Accepit Jesus calicem* d'une émotion profondément humaine, un motet *O sacrum convivium* à quatre voix, si polyphonique avec sa progression descendante et sa coda exultante, enfin la messe *De Beata Virgine* contenant un suave *Benedictus* pour cinq voix seules dans un sixième ton liturgique (1).

Le poète-musicien Eduardo López Chavarri est l'une des figures les plus représentatives de l'école valencienne, rendue célèbre por la *Légende du Château Mauresque*... Mais Chavarri n'est seulement l'auteur de cette pénétrante fantaisie. C'est d'abord un poète qui compte : *De la Huerta et de la Montagne, Contes lyriques, Harmónica* l'ont placé à la tête des écrivains de sa petite patrie. Puis, comme musicographe, nous lui devons ces remarquables ouvrages : *Ecoles populaires de Musique*, les deux volumes de son *Histoire de la Musique, La Tétralogie de Wagner, le Vade-Mecum du Musicien* et surtout sa récente *Musique populaire espagnole*, ainsi que de nombreux articles parus dans les *Provincias* de Valence, la *Revista Musical Catalana* et maintes autres revues espagnoles et étrangères. Il a traduit quatorze livres de la collection des *Maîtres de la Musique* publiée sous la direction de J. Chantavoine, les *Sonates de Beethoven* de Reinecke, etc...

Comme homme d'action, il a fondé l'*Orchestre Valencien de Chambre* (1913) et professe au Conservatoire de la métropole méditerranéenne. Enfin, comme compositeur, il a publié les *Chants de jeunesse* pour chant et piano, les *Contes et Fantaisies* pour piano, les *Aquarelles Valenciennes* pour orchestre à cordes,

(1) *Ibidem.*

la *Feuille d'album* pour piano, les *Impressions* pour guitare. Il possède en manuscrit la *Llegenda* pour chœurs et orchestre jouée à l'Orfeó Catalá, les *Anciens Eventails* pour orchestre, les *Valencianas,* un quatuor à cordes ,deux *Impressions* pour violoncelle, les *Variations Hispaniques* et *Trois pièces* pour violon, les illustrations pour un drame valencien de J. Pont : *Terre de Huerta,* une *Rapsodie Hispanique,* une exquise *Sonatine* pour quatre violons, un *Concerto* pour piano et orchestre à cordes, et un *Quatuor Brevis.*

La Société Nationale de Madrid a donné l'une des *Aquarelles : Estivale,* en la commentant ainsi : « Par la claire distinction des timbres instrumentaux, qui, en leur homogénéité, présentent tant de richesse dans le quatuor à cordes, la valeur de timbre propre de leurs différents registres, cordes et jeux d'archets ; enfin par un habile dédoublement des voix, Chavarri a trouvé des moyens adéquats dans le champ apparemment réduit du quatuor pour exprimer ses sentiments » (1).

On voit par ces quelques lignes, l'importance singulière que prend un Chavarri dans le moderne concert espagnol. Il nous reste à désirer que son œuvre musicale soit mieux connue et que des éditeurs accueillent tant d'attachants manuscrits. Chavarri a beaucoup parlé des autres. Il mérite maintenant que l'on parle plus souvent de lui.

L'école catalane et valencienne a beaucoup perdu en la personne du jeune et si remarquable Francesch Cuesta, disciple, lui aussi, de Salvador Giner. Il était aveugle comme Cabezón ou comme Salinas... Il laissa des œuvres exquises et d'un caractère nettement valencien, telles que la *Suite* pour instruments à cordes, les *Danses Valenciennes,* la *Sérénade Valencienne,* le *Prélude et Improvisation,* la *Chanson Valencienne,* les *Scènes d'enfants* pour piano, le *Motif Poétique* pour chant et piano et le *Nocturne* pour violoncelle. Une délicieuse et poétique nature se révélait en ces pages diverses, toutes d'une facture épurée.

(1) Mercredi 27 février 1918.

Cuesta n'est plus. La mort l'a surpris au printemps de l'an 1921, alors qu'il préparait des ouvrages de plus grande envergure, où il eût enfin donné toute sa mesure. Il repose en paix sous les orangers. Mais sa mémoire nous est chère : et tant qu'il existera des Valenciens amoureux de la *huerta,* dans leur cœur chanteront les rythmes des *Danses* de Cuesta ou la pure *Sérénade,* d'un inoubliable accent.

Enfin, les « jeunes » espoirs de la muse valencienne : Rodrigo, Gomá, Palau et Moreno Gans, permettent de penser que l'école valencienne n'est pas près de s'éteindre.

Joaquin Rodrigo, un autre aveugle, est né à Sagunto en 1902. Son activité créatrice commence à 20 ans. De 1923, date de sa première œuvre pour orchestre : *Jongleurs* et sa *Suite* pour piano. En 1925 il obtient le prix national pour ses *Cinq pièces enfantines* d'orchestre. Puis il se rend à Paris où le signataire de ces lignes le met en rapport avec Paul Dukas qui l'apprécie beaucoup et fait éditer ses nouvelles œuvres chez Rouart et Lerolle. Rodrigo écrit encore un *Prélude pour un poème à l'Alhambra,* des chansons sur d'anciennes « romances » espagnoles, une *Sarabande lointaine* pour guitare et des œuvres pour violon, flûte et harpe.

De Gomá le pianiste Net a révélé d'exquises pages, *Ametller florit* et *Patufet,* qui soutiennent la comparaison avec les meilleures de Mompou.

Manuel Palau Boix, né à Moncada en 1893, est auteur d'un opéra : *La plus belle danse,* et de diverses œuvres d'orchestre : *Gongorianas* (primées au concours du Ministère des Beaux-Arts), de *Siluetas, Trois impressions,* ainsi que d'œuvres pour piano, chant et piano, etc... J. Turina met Palau au tout premier rang des compositeurs espagnols modernes.

Enfin le prix national de musique de 1928-29 a été décerné au compositeur levantin José Moreno Gans, natif d'Algemesí, près Valence, élève de Conrado del Campo. L'œuvre primée : *Pinceladas Goyescas,* affirme une personnalité...

Décidément, l'Ecole Valencienne attire tous les regards et semble éclipser même :

8. l'école andalouse dont les représentants : Angel

Barrios, de Grenade, auteur de la *Zambra Gitana* d'orchestre ; Pedro J. Morales, devenu londonien et dont nous parlerons plus loin ; José Mariá Guervós, de Grenade, compositeur des *Rimas de Bécquer;* enfin Infante, fixé à Paris, produisent relativement peu.

***

b) Le franckisme ou le straussisme de M. de Lara, de La Viña, d'Arregui et de C. del Campo

Alors qu'une réaction contre la culture européenne se dessinait avec tant de netteté en cette Espagne à qui le monde musical allait devoir la révélation si forte de tant de jeunes et beaux génies, de grands artistes formés par Wagner et Strauss ou par César Franck, ne voyaient au contraire en cette renaissance qu'une fâcheuse tendance au pittoresque qui, par définition, détourne la musique de ses voies.

Pendant longtemps ces artistes ont lutté de toutes leurs forces contre ce qu'ils jugeaient néfaste à l'avenir de l'art qu'ils plaçaient très haut, jusqu'à l'heure où, brûlant ce qu'ils avaient adoré, ils ont fini par descendre de leur tour d'ivoire pour se joindre à la foule de leurs heureux cadets. Un seul a persévéré dans son attitude première : Manrique de Lara. Mais La Viña, Arregui et Conrado del Campo, après nous avoir donné peut-être les plus belles œuvres de musique pure dont puisse s'enorgueillir l'Espagne moderne, ont sacrifié enfin au nouveau culte et produit à leur tour des poèmes symphoniques ou des opéras de coloris espagnol : La Viña nous a donné *La Glaneuse,* Arregui : la *Symphonie sur des thèmes basques* et C. del Campo : *El Avapiés.*

Il n'importe : leur œuvre durable est celle qu'ils composèrent en suivant leur nature, généreuse et curieuse des musiques significatives d'Allemagne ou de France. Et il serait injuste d'en faire fi, en lui reprochant de n'avoir point ce qu'elle ne pouvait avoir: cette couleur sans laquelle, aux oreilles des musiciens modernes au jugement unilatéral, il n'est point de musique espagnole. Il conviendrait plutôt de l'écouter sans parti-pris et d'admirer en elle ce qui reste admirable : l'idée pure et la mise en œuvre technique.

1. Plus que straussiste, Manrique de Lara (1) apparaît post-wagnérien, tel un Bruckner espagnol. Sa toute classique *Symphonie* en *mi* mineur est la preuve de son culte pour le dieu de Bayreuth et de sa formation germanique. Mais par la signification expressive des thèmes, leur traitement formel, harmonique et orchestral, M. de Lara se maintient sur le terrain idéologique classique, alors même que son écriture présente un insistant caractère contrapontique plus complexe que celui dont usent les symphonistes anciens.

Aussi bien l'auteur indique sa *Symphonie* comme écrite en *style ancien*. Ce qui ne signifie pas, écrit Adolfo Salazar dans le programme explicatif, que M. de Lara ait adopté « le style particulier et caractéristique de l'un des trois grands symphonistes. En son œuvre s'allient divers caractères, laissant toute marge au compositeur pour définir sa personnalité propre. Si l'un de ses thèmes (celui qui commence le temps lent, par exemple) peut être qualifié de beethovénien, leur caractère général paraît antérieur à celui du maître des maîtres. Leur harmonie, rigoureusement diatonique, en conséquence, présente, en revanche, une *densité*, en sa manière d'être traitée, analogue à celle de l'auteur des Neuf Symphonies, et toujours dans des plans généraux, analogues à son orchestration et à son développement thématique. La forme, sans être aussi concise que celle de Haydn ou Mozart, comme il découle de notre dernière observation, se rapproche plus de celle de ces maîtres que de celle de Beethoven ; et quant aux procédés de contrepoint, on observe en Manrique de Lara un insistant emploi des imitations et en général, une armature polyphonique plus ample et complexe que dans le style symphonique du dix-huitième siècle, ce qui n'enlève rien de sa clarté singulière et de sa fraîcheur. »

Outre cette remarquable *Symphonie*, Manrique de Lara a composé de nombreuses œuvres orchestrales, parmi lesquelles nous tirerons hors de pair le poème symphonique intitulé *Leyenda* qui obtint un prix du

(1) Né à Carthagène en 1863. Marin et voyageur, a recueilli de vieilles romances espagnoles aux Balkans. Décédé en 1929.

Ministère des Beaux-Arts, conjointement avec l'*Histoire d'une Mère* de V. Arregui et *Jeunesse* de Facundo de la Viña (septembre 1910). Depuis la guerre, cependant, il semble que l'activité de ce noble musicien se soit ralentie. Doit-on attribuer ce silence à la réprobation du compositeur pour tout ce mouvement nationaliste auquel il ne voulut s'associer mais qu'il put voir définitivement s'imposer et triompher tant à l'étranger qu'en Espagne ? Il est certain que la mode n'est plus à Wagner, et à ses drames dont un Stravinsky a pu dire « qu'ils pouvaient encore se lire mais non plus s'entendre ». L'irréductible Manrique de Lara dut souffrir de voir s'implanter à Madrid même la religion du barbare iconoclaste russe.

***

2. Facundo de la Viña, compositeur et pianiste, naquit à Gijón le 21 février 1877. Il fit ses études au Conservatoire de Madrid et voyagea en France et en Suisse.

Ses poèmes symphoniques établirent son renom : d'abord straussiens, dans *Jeunesse, Hero et Léandre, Judith,* ils évoluèrent lentement vers une forme espagnole. Et le *Chant du Battage de Blé,* la *Sierra de Gredos, Covadonga* attestent l'heureux retour du musicien vers la terre natale. *Gredos* est une profonde et nostalgique impression de la montagne castillane et *Covadonga,* une haute et patriotique symphonie, d'une puissante orchestration.

La Viña écrivit aussi des opéras : *Ames mortes, Enchantement romanesque* et surtout *la Glaneuse,* d'ambiance purement castillane, primée au concours d'opéras du *Liceo* de Barcelone en 1925, et jouée avec un grand succès à ce théâtre en la même année.

Nous devons encore à La Viña quelques œuvres pianistiques et des chansons sur des thèmes populaires. Sa riche nature, sa science incomparable, son sens inné de la construction et l'ampleur de ses desseins, le rapprochent beaucoup de Strauss dont il possède par ailleurs l'éclat et le nombre orchestraux. A cet égard, l'auteur qui nous occupe, alors même qu'il s'avère nationaliste, tranche nettement sur l'ensemble

des jeunes compositeurs espagnols qui, élevés à l'école instrumentale de Falla et de Stravinsky, vont à un idéal orchestral bien différent, recherchant les timbres purs, fuyant tous les doublements, clarifiant la palette et se proposant d'obtenir le maximum d'intensité avec le minimum de moyens. Quoi qu'il en soit, l'œuvre sans doute touffue de La Viña impose le respect et vaut par ce mâle et grave accent castillan jusqu'ici inentendu à l'orchestre moderne.

***

3. Avec Vicente Arregui, mort à Madrid le 2 décembre 1925, nous remontons vers le pays basque. Figure prestigieuse de l'école moderne espagnole, Arregui, né de parents basques à Madrid le 3 juillet 1871, avait connu tout jeune les plus retentissants succès. Lauréat du Conservatoire et pensionné par le Gouvernement, il se rendit à Paris en 1902 et envoya à l'Académie des Beaux-Arts un poème symphonique : *Calipso,* fort influencé par les idées artistiques qui, à cette époque, agitaient le monde musical français. Son second envoi fut une *Sonate* en *fa* mineur pour piano où, conjointement avec un critère sévèrement traditionnel, existent en des moments déterminés, et sous le plus heureux aspect, d'autres influences modernes. Cette sonate comportait trois temps : le premier, lent et triste à la façon d'une marche funèbre, le second *allegro molto scherzando* de gracieuses sonorités et d'ingénieuse construction, le troisième *allegro assai,* fort et énergique. Le « cyclisme » des motifs, mis à la mode par l'école franckiste, formait le fond de cette œuvre éminente, sans jamais cependant tourner à l'artificiel et au parti-pris. On augura donc bien de ce début si prometteur, et la belle carrière d'Arregui ne déçut point l'espoir qu'on avait mis en lui.

En effet, un beau quatuor en *ut* mineur daté de 1913 à Valladolid, et joué à la Société Nationale de Madrid le 26 février 1916 par le *Quatuor Espagnol* de Corvino, affirma la maîtrise du compositeur. Exempt de tout élément populaire, ce quatuor apparut classique par la forme et les idées. Ses lignes simples et ex-

pressivement mélodiques s'entretissaient en une habile et claire polyphonie, construite sur des harmonies naturelles et logiques, mais distinguées, et sans requérir d'autres combinaisons instrumentales que celles offertes par le quatuor d'archets.

Puis ce fut l'*Histoire d'une Mère,* de vastes proportions, que fit connaître l'Orchestre Symphonique de Madrid, et surtout la *Symphonie Basque,* d'un sentiment nettement nationaliste qui s'écarte de l'architecture établie et fixée par le classicisme symphonique, puisqu'en chacun des temps qui la constituent, s'introduisent des thèmes dont le caractère diffère obsolument de celui du temps respectif ; enfin l'*Entrée de la Maya* et l'opéra en un acte : *Iolanda,* primé par la Royale Académie de San Fernando et joué avec le plus vif succès au Théâtre Royal de Madrid en 1923.

Arregui disparut prématurément alors qu'enfin revenu de ses influences franckistes, il nous donnait dans une langue épurée et vraiment personnelle, l'une des plus hautes expressions du génie basque, ondoyant et divers. Telle qu'elle s'offre à nous, son œuvre mérite de survivre, car il n'en est pas de plus surveillée ni de plus fine. Peut-être lui reprochera-t-on une certaine longueur. Le musicien s'attardait volontiers à suivre les méandres d'une pensée flexible et s'ingéniait aux plus délicates variations. Cette œuvre, à coup sûr, manque de puissance, et une indéniable nostalgie peut la faire paraître, en première audition, quelque peu monotone. Mais en l'étudiant davantage on ne peut qu'être charmé de tant de logique discursive et séduit par tant de trouvailles de détail, de chatoyances d'orchestre, de douces et pénétrantes mélodies. L'artiste s'est éteint comme il a vécu, simplement, modestement. Mais son âme tendre et chantante hante encore les beaux soirs d'orchestre madrilénes, qui feront souvent réentendre la touchante *Histoire d'une Mère* ou la souple *Symphonie Basque.*

***

4. Et nous arrivons à l'un des plus féconds compositeurs modernes : Conrado del Campo, qui ayant écrit dans tous les genres avec la plus étincelante maî-

trise, a su marquer au coin d'une très forte personnalité des œuvres extrêmement diverses dont l'évolution technique est un perpétuel émerveillement. Parti du straussisme le mieux assimilé, Conrado del Campo demeure encore aujourd'hui l'un des guides les plus avertis de la jeune école qui, en mainte occasion, a reçu ses conseils et en a retiré le meilleur profit.

Conrado del Campo naquit à Madrid en 1879, mais une enfance écoulée dans un petit village de Navarre devait le préserver de la corruption d'une capitale entre toutes frivole. Son maître, au Conservatoire, fut Emilio Serrano ; mais que pouvait-il apprendre de ce pauvre homme sans culture ? Conrado del Campo s'est formé tout seul. Il entreprit, avec une patience et un courage admirables, d'être un musicien vraiment moderne, c'est-à-dire un possible « tondichter », et sa bibliothèque littéraire devint digne de sa belle collection de textes musicaux. Un critique a parlé de « Conrado » poète comme d'un « merveilleux écrivain », et il regrettait, à propos du *Don Alvaro,* que le musicien n'ait pas été en même temps son librettiste. Nous souscrivons à cette opinion après avoir lu quelques articles de Del Campo parus en d'importantes revues. Notre auteur est bien un musicien tel que nous l'entendons aujourd'hui : l'artiste complet, en qui la Beauté sous toutes ses formes provoque d'harmonieuses émotions.

Conrado del Campo a beaucoup écrit (1). Et, chose

---

(1) ŒUVRES. — *Ante las ruinas*, poème symphonique (1900).
La Dama de Amboto, poème, pour chœur et orchestre (1902).
La Divina Comedia, trilogie pour chœur et orchestre, d'après Dante.
Des fragments symphoniques de *El Infierno* ont été exécutés par *la Orquesta Sinfonica*, à Madrid et à Barcelone (1908-1909).
Dies Irae, opéra en quatre actes, sur un conte allemand (1908).
Les Amants de Vérone, opéra en quatre actes (1909).
El Final de D. Alvaro, opéra en un acte (1910).
La Flor del Agua, légende lyrique en un acte (1910). Texte de Victor Said Armesto.
Quatuor oriental en ré mineur, pour instruments à cordes (1905).
Quatuor n° 2 en la mineur, pour instruments à cordes (1906).

remarquable, rien de moins improvisé que son écriture. Cet inspiré est un pur styliste. Son contrepoint très souple concourt à la formation d'une harmonie riche et expressive. Son orchestration tour à tour compacte et divisée, sait, par des groupements nouveaux, donner l'impression d'un terroir espagnol, bien différent, à coup sûr, de tous les autres, et que nous ne connaissions, en France, que sous l'aspect vulgaire évoqué par la guitare ou les castagnettes. Entendez, par exemple, la scène de « trilla » du *Final de Don Alvaro*. Le chant populaire, assimilé par l'auteur, apparaît sous des espèces mélodiques originales, en des modalités grégoriennes. Les cuivres, dans les profondeurs, émettent une caractéristique succession de quintes. Le Basson et la petite Flûte accompagnés par des harmoniques de violon, chantent une mélopée étrange et de saveur agreste. Un triton rauque se promène aux clarinettes... Et un spectateur ingénu déclare que tout ce fragment « sent le thym (huele á tomillo) ».

Conrado del Campo est un technicien profond, et un musicien « pur ». Il a composé jusqu'ici sept quatuors dont la plupart sont des merveilles. Et cependant, ce musicien de quatuor, ce musicien « pur », s'inspire presque toujours de textes poétiques.

El Cristo de la Vega, commentaire musical en six parties, pour instruments à cordes (1907).
Caprichos romanticos, pour quatuor d'archets.
Quatuor en si mineur sur des thèmes asturiens (1909).
Quatuor en mi mineur, pour instruments à cordes (1910).
Mélodies. Huit mélodies sur des *rimas* de Becquer.
Deux mélodies sur des poèmes de Zorrilla.
Capricho (poème de Ugarte).
Paisajes de Granada (impressions pour piano).
Sonate pour piano et violon (inachevée).
Paolo e Francesca, opéra en un acte (1911).)
Granada, poème symphonique (1912).
Grande messe en *do* majeur pour 8 voix et orchestre (1911).
El Rey Trovador, opéra d'après Marquina.
Lady Godiva, opéra d'après Linares Rivas.
El Avapiés, opéra en trois actes (1919).
Kasida, poème symphonique (1922).
Evocation Médiévale, poème symphonique (1925).
Symphonie Madrilène avec chœurs.
La Malquerida, opéra d'après Benavente, etc...

Le *Cristo de la Vega* est un commentaire en forme de quatuor du fameux conte en vers de Zorrilla, si bien traduit par Rostand. Et les « Caprices » sont nés d'une lecture passionnée de Bécquer, le doux élégiaque. Nous étonnerons-nous de ce contraste, lorsque l'une des plus belles pages de la musique s'appelle le Prélude du 3e Acte des *Maîtres-Chanteurs ?*

Un bon exemple du talent symphonique de Conrado del Campo, à base solide de quatuor, se trouve dans la trilogie sur la *Divine Comédie* jouée avec grand succès à Madrid, Barcelone et St-Pétersbourg, et que Paris devrait bien entendre. Quant au *Final de Don Alvaro* qui marque encore un progrès dans l'art du compositeur, surtout quant à la vigueur du style, à l'affirmation du rythme et à la variété orchestrale, nous voyons en lui une œuvre aussi intéressante que Salomé, Boris Godounow, la Célestine ou la Fiancée Vendue, c'est-à-dire l'affirmation dans le « concert européen » d'une formule régionale jusqu'à présent inconnue.

Nous insisterons particulièrement sur quelques œuvres de Conrado del Campo qui font époque et qui le définissent : la *Divine Comédie,* le quatuor des *Caprices Romantiques,* les poèmes : *Kasida* et *Evocation Médiévale,* enfin les opéras : *Le Final de Don Alvaro* et *El Avapiés.*

La *Divine Comédie* montre jusqu'où peut mener l'autodicdatisme quand il s'appuie sur une volonté ferme et un clair talent ; la science que Conrado del Campo a acquise sans sortir de chez soi et sans abandonner ses tâches journalières est considérable, et sous quelques aspects comme celui de l'instrumentation, elle n'a rien à envier à celle des maîtres les plus célèbres de ce temps. Toute la première partie de ce poème en est la preuve, en cette magnifique description de l'enfer, où les instruments gémissent comme torturés et sifflent comme des serpents, réalisant avec fidélité la conception de Dante, et ébauchant un tableau de couleur saisissante. Le second volet du triptyque forme un absolu contraste et nous fait gravir les régions paradisiaques dans une progression digne de César Franck. La symphonie robustement sonore et de timbres choisis, offre toute la sérénité paisible et toute la suave poésie souhaitable, surtout en son final

où deux flûtes montent unies comme les âmes de Dante et de Béatrice.

Les *Caprices Romantiques* ont fourni à Adolfo Salazar matière à de curieux commentaires : « L'ardente expression, écrit-il dans les programmes de la Société Nationale de Madrid, l'inspiration tumultueuse et inquiète de Gustave Bécquer, l'intense émotion qui palpite en ses vers, semblent déborder des limites de la poésie et chercher une manifestation plus adéquate dans le moyen plus lyrique et palpitant de la musique. La fantaisie de Conrado del Campo, dont la caractéristique principale est cette même agitation, cette même véhémence et cette passion du poète Sévillan, se sentit stimulée par la riche veine émotive que constituent les *Ruines,* et reconnaissant l'affinité de ses inspirations avec celles du poète, il a essayé une interprétation, exégèse ou commentaire de cette poésie par le développement des idées musicales nées de sa lecture. Quelques numéros de ces « caprices » reconnaissent comme motif de leur inspiration en vers, un moment déterminé de l'œuvre du poète ; d'autres, en revanche, se réfèrent plutôt au caractère général qui y prédomine ; tandis que ceux-là traduisent un paysage, un sentiment, ceux-ci interprètent le poète même, et son imagination chaude et exaltée. »

Le prélude est une manière d'invocation à l'esprit du poète : une prière douce et calme du violoncelle, s'achevant sur une note mystérieuse et lointaine... Le second temps est un *scherzo* digne de celui de la reine Mab berliozien: de sonorité éthérée, vaporeux ou brillant comme des feux-follets... Le troisième temps est un *larghetto* étrange et inquiet, secoué d'agitations fébriles, auquel succède un *intermezzo* contrasté, fait de transparence et de tranquillité à peine troublée par deux sursauts dramatiques... Le dernier temps, *lento* puis *molto allegro* oppose deux motifs, l'un pathétique, l'autre passionné qui se fondent ensuite avant une *coda* résumant *alla* César Franck les thèmes culminants de l'œuvre.

Kasida est un poème symphonique en quatre épisodes. L'action qui lui sert de base se déroule dans la Kaisena de Xaouen. Un vieux mendiant, musicien moribond qui évoque des histoires et des coutumes du pays, meurt en laissant tomber le *guembri* qu'il por-

tait. La composition est extrêmement riche en expressions mélodiques indigènes, vêtues des parures modernes les plus raffinées, mais où se reconnaît la facture bien personnelle de l'auteur. Musique étrange, mais pleine de noblesse et de dignité.

L'*Evocation Médiévale* est constituée par trois « romances » pour mezzo-soprano, avec chœur réduit et petit orchestre, alternant avec des épisodes de caractere populaire. Œuvre primée au concours de l'Etat de 1925, cette *Evocation* est un essai de simplification d'écriture et d'intensité expressive obtenue par une judicieuse division vocale et instrumentale. Ici, Conrado del Campo, qui sut faire rugir les enfers et nous ouvrir le paradis, se rapproche du Falla des *Tréteaux de Maître Pierre*, tant son habileté technique, sa maîtrise d'art, est complète et diverse. On dirait d'une verrière de cathédrale, avec ses enluminures diaprées, ses ors si vifs, ses bleus et ses rouges profonds, ses lointains harmoniques... Nul doute qu'une pareille œuvre, si quelque association la donnait en France, ne recueillerait les suffrages de tous les musiciens et du public.

On conçoit que la nature si passionnée et si forte de Conrado del Campo ait pu se trouver à l'aise dans le drame lyrique. De fait, chaque production théâtrale de Conrado del Campo est l'indice du perpétuel renouvellement de notre auteur, qui sait se plier au poème dramatique comme il sut nous donner les « dessous » des vers du romantique Bécquer.

El Avapiés écrit en collaboration avec Angel Barrin sur un texte de M. Tomás Borrás nous montre Madrid pendant la Fête-Dieu (le *Corpus Christi*). Une intrigue assez « goyesca » nous intéresse aux avatars d'un *majo* que chérissent trois *majas*. Et ce sont des scènes de jalousie dans la meilleure et classique manière espagnole.

La musique de Conrado del Campo est ici tout à fait nouvelle. L'agitation fébrile du musicien nous fournit des scènes hautes en couleur, d'un extraordinaire éclat. Et par ailleurs le sens poétique de la nature que possède le compositeur nous restitue l'atmosphère qui manquait dans le livret : celle du Madrid en liesse que nous firent aimer les peintures de Goya et la musique plus pâle de Granados. La savoureux

mélange navarro-castillan qiu est la nature même de Conrado del Campo lui permet ici toutes les fougues des grouillements populaires et toutes les morbidesses lyriques madrilènes. Et l'orchestre est un enchantement : Albéniz n'en eût pas rêvé d'autre pour son pianistique *Lavapiés*.

Nous avouons notre prédilection pour le drame lyrique *El Final de Don Alvaro* où Conrado del Campo, nous semble-t-il, a mis le meilleur de lui-même (1).

L'œuvre, par son caractère dramatique, se prêtait peu à un travail thématique compliqué. Cependant les thèmes qui y paraissent sont traités, du début au final, avec la plus admirable variété de développement, tant symphonique qu'orchestral. Le motif principal, que nous pourrions appeler de « l'union d'amour » et qui marque en effet le processus passionnel des deux amants, atteint dans le final une impressionnante importance.

Le prélude de l'œuvre représente l'histoire amoureuse de Don Alvaro et de Léonore. Cela explique la violence et la couleur rutilante de l'orchestration. On y découvre maints dessins espagnols qui créent l'atmosphère. En outre ,le thème principal lui-même a saveur espagnole.

Par une transition de caractère mystique qui reproduit le thème principal confié au violon solo, nous entrons dans la première scène, où le thème se transforme suivant la marche du poème, comme lorsque D. Alvaro rappelle ses amours avec Léonore. Par un passage en *sol* majeur, entre le chant de *trilla* original, de modalité antique, et dont la couleur se doit à l'association orchestrale neuve du basson et de la flûte avec les harmoniques du violon, nous entendons un caractéristique triton chanté par les deux clarinettes. Le dispositif instrumental est distancé dans la scène pittoresque, dont le chant s'harmonise avec une succession de quintes aux cuivres. La scène se termine par une transition mimique en *ut mineur* du thème douloureux de Don Alvaro, exprimé par le violoncelle, et nous arrivons à l'Hymne au Soleil, écrit en *sol*

(1) Cf Henri Collet : *El Final de Don Alvaro*, in *Nuestro Tiempo*, Madrid,, marzo de 1911, p. 347.

majeur. L'orchestre est très divisé, et nous devons admirer le beau processus modulant. Après quoi, une transition rythmique de haute couleur nous ramène au drame agité de rythmes et de chromatismes.

C'est alors le duo si fort de D. Alvaro et de D. Alfonso qui change de caractère en un 3/4 sur ces mots: *Dieu qui nous vois !* de forme scholastique et d'orchestration compacte et chargée, car elle se propose de nous dépeindre ce qui anime les deux protagonistes.

Au moment le plus aigü du duel, l'orchestre emploie toutes ses ressources. Lorsque les deux adversaires s'éloignent, se présente une dernière transformation, fort curieuse du chant de *trilla*. La nouveauté instrumentale de ce passage symphonique est indicible. Les deux rivaux se sont éloignés en se défiant... Ils vont vers la montagne et l'orchestre nous fait *voir* leur course féroce... Puis tout ce dramatisme se résout peu à peu en la musique de couleur locale, d'atmosphère cordobaise, en la musique des chants riants et indifférents...

Le second tableau commence par une modulation en *sol* majeur et nous écoutons ensuite le thème de la pénitente, de Léonore, uni toujours à un motif agreste, lequel revient plus expressif dans la prière de la jeune fille, qui est en effet une prière en pleine *sierra*. Le thème qui offre un grand intérêt harmonique, avec sa résolution exceptionnelle d'un accord fondamental de sixte sur la quinte augmentée, est confié aux cordes.

Le chœur suivant, si charmant, et d'une polyphonie simple et souple, se termine par un fragment orchestral très vibrant et joyeux en *la* majeur avec *mi* bémol, et échelle tonale de six tons, dont la disposition, dans la première série progressive, unit les violons avec les flûtes et les clarinettes en un rythme descendant que contrarie le mouvement contraire des cuivres, et, dans la seconde série, supprime les bois. Le chœur avec de jolis effets de sonorité lointaine va disparaissant peu à peu ; et la sixième scène commence par un interlude qui précède l'entrée en scène de la pénitente Léonore, et dont le motif est le thème principal, maintenant sans passion, et devenu religieux, mêlé aux premiers indices de la tempête prochaine. Léonore chante sa prière, en *la* bémol mineur, accompagnée par le violon solo. Le thème agreste se développe ici avec une

tendresse mélancolique. La prière se termine sur une triste gamme descendante de tierces, majeures au sommet de l'échelle tonale. La tempête s'annonce et va croissant toujours jusqu'au final. Alors apparaissent Don Alfonso et Don Alvaro, et lorsque tombe le frère de Léonore, la rencontre soudaine de la pénitente avec son amant, poursuivi par le destin fatal, nous offre le moment le plus symphonique de l'œuvre entière. Le thème d'amour est clamé par tout l'orchestre, avec un tragique enthousiasme. La tempête fait rage et un véritable poème s'exalte aux timbres instrumentaux auxquels s'unissent les voix graves des moines chantant un majestueux et polyphonique *Miserere*. La réussite du compositeur est grande, car il parvient alors à décrire un orage qui ne nous rappelle ni celui de Beethoven dans la *Pastorale,* ni celui de Wagner dans *la Walkyrie*. Cela est nouveau, et lorsqu'apparaît enfin, au milieu de l'orchestre resplendissant le grand thème d'amour, de caractère espagnol, avec modification rythmique ,et chanté par les violoncelles, les alti, le trombone, la trompette, le cor anglais et la clarinette, nous sentons, émus, que le drame qui s'achève est vraiment espagnol, et que son inspiration, pour si moderne qu'elle soit, demeure, cependant, du *terroir,* et que l'on peut dire une fois de plus, après Pedrell, après Albéniz, après Granados, après De Falla, que le *drame lyrique espagnol existe* et qu'il faut compter avec lui...

...Conrado del Campo, comme De Falla après la *Vie Brève,* n'a sans doute pas retrouvé, après le *Final de Don Alvaro,* cet accent de jeunesse, de sincérité adorable qui nous séduit tant dans cette œuvre. Il n'a plus retrouvé non plus cette véhémence romantique d'un heureux âge révolu. Comme son compatriote, il a, depuis, toujours évolué vers un idéal pacifié, vers une conception musicale de plus en plus épurée.

Nous aimons, quant à nous, ces œuvres de jeunesse des grands compositeurs espagnols modernes : la *Pepita* d'Albéniz, la *Maria del Carmen* de Granados, le *Final de Don Alvaro* de Del Campo, la *Vie Brève* de Manuel de Falla. Et entre ces quatre chefs d'œuvre si divers, celui que nous préférons encore est à coup sûr *le Final de Don Alvaro* qui nous reporte à l'âge héroïque de la poésie et de l'art espagnol... Ainsi eût pensé

Verdi qui mit en musique les beaux romantiques espagnols du XIXe siècle pour ce qu'ils ont d'élégance et de noble passion.

En dépit de son extraordinaire évolution, Conrado del Campo nous reste cher par son romantisme foncier qui le fit traduire, comme nul ne l'a mieux fait, les vers de Bécquer ou de Zorrilla, ou interpréter les pastiches intelligents du post-romantique Fernández Shaw.

Et il se pourrait que plus tard, nous étant lassés des orgies de couleurs des musiciens réalistes espagnols, l'œuvre de Conrado, moins extérieurement pittoresque, attirât les foules avides de nobles pensées et de beaux gestes. Alors, il faudrait songer à ce beau drame du *Final de Don Alvaro* et le reporter à la scène avec tous les honneurs dûs à l'une des créations les plus tourmentées de la musique : à l'une des plus géniales, sans aucun conteste !

***

c) Le Nationalisme Populaire

Après le nationalisme traditionaliste de Pedrell et d'Olmeda, parallèle au nationalisme du « petit genre » cultivé par Barbieri, Bretón, Chapí et Vives ; après la division de ce grand courant originel en réalisme — avec Albéniz, Turina et Falla, — en romantisme avec Granados, en naturalisme-romantique avec Pérez Casas et Esplá —, nous avons vu que la réaction même, qu'elle fût néo-romantique avec Villar, les Basques et les Catalans-Valenciens, ou plus simplement d'ordre technique avec La Viña, Arregui et del Campo, inclinait à une nouvelle forme plus caractérisée de ce nationalisme primitif.

Un La Viña nous donnait la castillane *Glaneuse,* Arregui la *Symphonie basque,* Conrado del Campo le madrilène *Avapiés...*

Ce mouvement s'est poursuivi en la personne de jeunes musiciens d'avant-garde, guidés par ces aînés vigilants : De Falla, Oscar Esplá, del Campo.

Joaquin Turina constatait dans le *Courrier Musi-*

cal (1) qu'en réalité « toute la génération actuelle de compositeurs s'appuyait sur l'architecture traditionnelle, l'employant selon le tempérament et la personnalité de chacun, stylisant les harmonies et prenant comme base le chant populaire espagnol en ses différentes modalités », mais que néanmoins « la désorientation générale produite en musique par l'après-guerre s'était aussi répercutée en Espagne. Au milieu de cette désorientation qui se réflète en un égoïsme personnel porté à l'extrême, à travers les acrobaties polytonales, une idée se détache clairement : celle d'internationaliser de nouveau la musique. Cette idée a influencé un groupe de compositeurs espagnols en tête desquels marche un jeune, presque un enfant, Ernesto Halffter, plein de talent et entouré d'autres pionniers non moins vaillants. Parmi eux, il faut citer Salazar, le spirituel critique, Mantecón et Gustave Durán, presque aussi jeune que Halffter. Il nous paraît inutile de parler des compositeurs résidant à Paris, si connus du lecteur, parmi lesquels figurent l'illustre Nin, Carlos Pedrell (2), Infante et Mompou... Presque tous triomphent dans le domaine de la musique pure. Le théâtre lyrique en Espagne marche d'une façon lamentable .D'un côté, l'opéra, consacré presque exclusivement au vieux répertoire italien, et, de l'autre, la *zarzuela*, privée de sa personnalité et confinée dans un vérisme encore plus vulgaire que celui des modernes compositeurs italiens d'opéra ».

Il nous semble ici devoir établir une classification plus précise. Le nationalisme populaire a ses partisans dans la même avant-garde qui se propose, comme le dit Turina, d'internationaliser la musique. Aussi bien un Julio Gómez, un Moreno Torroba, un Halffter, se rejoignent lorsqu'ils écrivent, le premier: le *Pantin,* le second *La Vierge de Mai,* le troisième, *la Chanson du Lanternier,* toutes œuvres de saveur espagnole et populaire. Et ces Espagnols purs sont

(1) 15 février 1926.

(2) Le célèbre musicien Carlos Pedrell, neveu de Felip Pedrell, est considéré plutôt comme musicien argentin. C'est dans une histoire (qui devra être publiée un jour) de la Musique en Amérique du Sud, que devrait prendre place toute étude sur ce compositeur éminent.

frères des Catalans Mompou, Gerhard, Blancafort, Grau et Ribá Martí composant respectivement les *Faubourgs,* les deux *Trios,* le *Parc d'attractions,* les *Heures intimes* et la *Pastorale,* productions régionalistes et populaires.

Mais d'autre part, Salazar qui volontairement s'est écarté de l'esprit populaire, a formé avec Gerhard, Mompou et le grand Oscar Esplá toujours en évolution (comme le prouve son récent *Don Quichotte faisant la veillée des armes*) un groupe nouveau et hermétique, dont le programme ne saurait admettre de compromis avec celui d'un nationalisme caractérisé. Et il y a encore Bacarisse, Bautista et Remacha, jeunes entre les jeunes...

Nous devrons donc réserver une étude spéciale, à l'extrême pointe de notre ouvrage, pour ce *Groupe des Quatre* opposé dans le *Guide du Concert* au *Groupe des Six* français (1). Et il nous restera encore à traiter de cet « illustre Nin », ainsi que l'appelle Turina, de Nin indépendant et libre, de Nin compositeur, virtuose, érudit, de Nin « bienfaiteur de la musique espagnole », comme son ami le pianiste Ricardo Viñes — que nous placerons près de lui — a pu être dénommé par le critique Emile Vuillermoz « le bienfaiteur de la musique moderne ».

...Julio Gómez, né à Madrid en 1886, fit ses études au Conservatoire de cette capitale, et y obtint les prix de piano, d'harmonie et de composition, cependant qu'il s'inscrivait à l'Université en vue du doctorat ès-sciences historiques. Sa thèse versa précisément sur la vie du « tonadillero » Blas de Laserna dont il semble se rapprocher esthétiquement. Nommé archiviste, il devint chef de la section de Musique de la Bibliothèque Nationale, et postérieurement bibliothécaire du Conservatoire. Il est auteur de l'opéra-comique en deux actes : *Hymne à l'amour* joué avec succès à l'Apolo de Madrid, d'une célèbre *Suite* en *la,* d'une *Ballade pour orchestre,* de *Quatre Chansons,* d'un *Prélude et Romance,* donnés avec éclat par l'Orchestre Philharmonique entre 1917 et 1926, enfin du très évocateur *Pelele,* « tonadilla » de C. Rivas Cherif,

(1) 4 novembre 1921.

joué avec orchestre « de chambre » le 21 décembre 1925 au Théâtre San Fernando de Séville, et qui rejoint par le gracieux populaire les exquises œuvrettes scéniques du XVIIIe siècle.

Moreno Torroba, né à Madrid en 1891, un des plus « jeunes » de l'actuelle génération, après avoir écrit une castillane *sonatine* pour guitare, dédiée à Segovia, s'est consacré à la zarzuela populaire et a connu de grands succès avec *la Virgen de Mayo* et *la Mesonera de Tordesillas*. Le premier de ces ouvrages surtout pourrait bien rester au répertoire, malgré la faiblesse du livret *belge* qui essaye en vain de créer une atmosphère andalouse. Car la musique en est belle, de mélodie fraîche et spontanée, de développement personnel. Le plus séduisant morceau de cet opéra est une danse, vigoureuse et rythmique, que pourront adopter les concerts symphoniques. (1)

Pedro Garcia Morales (2) qui habite Londres et est devenu chef d'orchestre, garde un étonnant silence depuis le succès jadis remporté par son *Esquisse* pour violon, son *Esquisse* pour orchestre et de charmants *lieder*. On le doit regretter, car Morales était à coup sûr un artiste racé et de bel avenir.

Ernesto Halffter, né à Madrid le 16 janvier 1905, est apparu dès l'abord comme un prodige, et le digne continuateur de son maître Manuel de Falla. Il est depuis 1924 directeur de l'Orchestre Bétique de Séville, et a dirigé dans toutes les capitales espagnoles ainsi qu'à Paris et à Londres.

Il a composé pour piano les *Crépuscules,* la *Marche joyeuse, Trois pièces à quatre mains,* puis pour les instruments un *Quatuor* à cordes et une *Sonatine fantaisie, Automne malade* pour mezzo soprano et divers instruments, *Deux Esquisses d'orchestre : Paysage mort* et *la Chanson du Lanternier,* une *Sinfonietta* primée au concours d'Etat de 1926 et accueillie partout avec un immense succès, enfin la musique de

(1) Moreno Torroba est également l'auteur d'un poème symphonique: *Zoraida* (1919) qui se ressent encore des influences d'école, *de Cuadros Castellanos* d'orchestre et de zarzuelas telles que *La Marchenera.*

(2) Né à Huelva en 1879.

film *La Mort de Carmen* et le ballet *Sonatine* d'après Rubén Darío.

Les deux *Esquisses* sont connues du public parisien. Toutes deux sont très belles, mais la *Chanson du Lanternier* est un joyau de prix, et une parfaite réussite orchestrale. Quant à la *Sinfonietta,* c'est une œuvre délicieuse, respirant la grâce et la jeunesse. Halffter écrit comme tous les jeunes d'aujourd'hui mais les surpasse en souplesse, ainsi que dans le maniement des éléments sonores, et nonobstant l'influence de Scarlatti, le précurseur italo-espagnol, de Falla, de Ravel et de Stravinsky, laisse percer une personnalité des plus attachantes. La sensibilité de ce jeune musicien, dont témoignent encore les exquis *lieder : La jeune fille qui va à la mer* et la *Biche blanche* (1), est d'un heureux augure pour l'avenir. Nous sommes en droit de tout attendre de ce jeune maître.

Après lui, nous citerons Bacarisse, auteur de *La Nef d'Ulysse,* d'*Heraldos* pour orchestre, d'après la fameuse poésie de Ruben Darío (*Helena, Makheda* et *Lia*), Bautista, compositeur de *Juerga,* de *Torres de Madrid,* et Remacha, actuellement pensionné à Rome, dont les envois (2) prouvent un désir de nouveauté, le mépris du vulgaire et du trivial, une sensibilité raffinée et la maîtrise de la technique. Mais ces trois « jeunes » nous apparaissent plutôt comme indépendants, voire hostiles au nationalisme populaire, et cherchant à se rattacher au mouvement musical international, comme firent leurs aînés que nous ne pûmes ranger en aucune catégorie de celles que nous avons établies : tels que le maître Arbós, directeur de l'Orchestre Symphonique de Madrid, et auteur d'un célèbre *Trio,* de pièces d'orchestre : *Absence, Nuit Arabe,* d'un opéra-comique : *Le centre de la terre ;* Jacinto Manzanares, connu par des *Sonates,* des *Quatuors* et un *Concert de piano ;* Vicente Zurrón, mort en

(1) Publiées avec traduction d'Henri Collet chez Eschig, éditeur à Paris. La plupart des œuvres d'Halffter, encore manuscrites, vont paraître chez cet éditeur. Le frère d'Halffter, Rodolfo, né à Madrid en 1900, est aussi compositeur et élève de Falla.

(2) Tels que le poème symphonique *Alba.*

1915 en laissant des Sonates, une tarentelle d'orchestre, un quatuor et un *allegro* de concert ; Joseph Francés, musicien extérieur et brillant dans sa *Ballade* pour chœur et orchestre ; José Arriola, célèbre pianiste et compositeur abondant de pièces pour le clavier, etc...

En revanche, les Catalans Mompou, Gerhard, Blancafort, Grau et Ribá Martí demeurent bien de leur terre, et si les deux premiers, au délicat talent, ont pu viser aussi à la musique pure la plus avancée, les trois autres nous ont donné des œuvres d'un régionalisme exclusif.

Le Parc d'attractions (1) de Manuel Blancafort est une suite descriptive comportant six numéros (1920-1924). Les plus curieux sont : *l'Orgue du Carrousel,* d'un rythme cavalcadant accompagnant une mélodie mauresque, et s'animant jusqu'à une marche joyeuse qui précède le repos bien gagné par les fiers coursiers..., *le Tumulte éveille des souvenirs* qui sont d'une fête populaire interrompue par une phrase passionnée, et la charmante *Polka de l'Equilibriste* évoluant au son d'une musique vive et un peu grotesque, que nasille quelque « piston » criard...

Le pianiste Ricardo Viñes a fait connaître en un concert donné à Barcelone, au Palais de la Musique Catalane le 29 mai 1927, de fort curieuses pièces de Grau et Ribá Martí (2).

Du premier, deux extraits des *Heures intimes : Cortesia* et *Esglai,* d'une intéressante facture moderne et bien catalane en leur dessin subtil et ravellien. Du second, nouveau venu dans la lice musicale, vivant à Paris où il fut élève de la *Schola,* puis co-directeur avec Marc de Ranse, du *Chœur Mixte,* enfin maître de chapelle de l'église de Saint-Louis en l'Ile, une *Pastorale,* véritable évocation d'exilé, d'un accent agreste bien personnel, et d'une très moderne facture.

C'est par Blancafort, Grau et Ribá Martí, très jeunes « espoirs » de la musique catalane, que nous achevons le tableau du récent nationalisme populaire es-

(1) Sénart, éditeur, Paris.

(2) Le même pianiste a fait ensuite applaudir ces pièces en France.

pagnol, pour nous aventurer avec le *Groupe des Quatre* et Joaquin Nin, isolé volontaire et indépendant, à l'extrême pointe de l'avant-garde musicienne.

V. — L'AVANT-GARDE MUSICIENNE

a) Le Groupe des Quatre

Ce n'est pas que les hardis musiciens qui composent cette avant-garde soient les plus jeunes d'entre les modernes artistes espagnols. Les plus jeunes, nous les avons nommés : ce sont Moreno Torroba, Halffter, Durán, Bacarisse, Remacha, Blancafort, Grau et Ribá Martí. Mais ces derniers eux-mêmes considèrent comme leurs guides dans la voie musicale, ceux de leurs aînés ou de leurs contemporains qui constituent le *Groupe des Quatre :* Adolfo Salazar, Frédéric Mompou et Roberto Gerhard, épaulés par le grand Oscar Esplá. Parallèlement à ce groupe, Joaquin Nin, revêche à toute étiquette, hostile à toute inféodation, et toujours plus audacieux dans son ascension sûre, constante et rapide vers les plus hautes cimes de l'art pur.

Le Groupe des Quatre ne nous a pas donné une œuvre spécifiquement espagnole — et nous entendons bien que Mompou et Esplá, par exemple, ont peint des tableaux respectivement catalans et alicantins — mais s'est proposé de réconcilier la musique nationale avec la musique internationale, de faire rentrer, avec tous les honneurs dûs à sa qualité, l'Espagne dans le concert européen.

Ils y ont réussi. Car déjà un Vuillermoz appelle Mompou le « Debussy espagnol ». Car Halffter, jeune « génie » issu du réalisme de Falla, s'enorgueillit d'avoir été initié à la musique par Adolfo Salazar. Car Roberto Gerhard exerce sur ses compatriotes, de par sa formation sérieuse et complète en Allemagne, en Suisse et en France, un ascendant indéniable. Car enfin Oscar Esplá est considéré par les Espagnols —

un Villar par exemple — comme « le plus intéressant compositeur contemporain. »

« Adolfo Salazar est déjà connu à Paris pour ses exquis *Préludes* et ses *Trois poèmes de Verlaine*. On ne sait pas sans doute qu'il détruisit nombre d'œuvres symphoniques et de musique de chambre qu'il jugeait inconciliables avec les principes esthétiques qu'il professe maintenant. Il reste l'auteur d'un *Prélude* pour un drame de Maeterlinck, de *Trois Esquisses* orchestrales (*Sylvain, Bayadère, Tanagra*), de *Trois Impressions orchestrales* (*Vagues, Brises, Jeux de lumière*), d'un trio sur des thèmes japonais, d'un quatuor, d'un poème pour quatuor basé sur des pièces de Ruben Darío, de *lieder* sur des vers de Miomandre (quintette, flûte et contralto), de Baudelaire (petit orchestre), de Verlaine, Tagore, Jean Aubry, etc. (1) Il a en préparation une tragédie grecque, *Médée*, pour théâtre moderne »... Ce que l'on peut dire d'un tel labeur, c'est qu'il représente une recherche perpétuelle. Le système harmonique de l'auteur tend à l'absolue personnalité, et, bien que *tonal*, affirme la possibilité de se fonder sur des tonalités *inventées*, arbitraires, non « physiques. » Quant à la construction, elle s'émancipe de la forme classique, sans fuir le développement ». (2)

Nous avons consacré à Oscar Esplá une étude étendue, et signalé de quelle gamme « levantine » se nourrissaient ses dernières œuvres. Ajoutons ici que récemment, à Madrid, l'Orchestre Symphonique a fait connaître d'Esplá : *le Don Quichotte veillant les armes* que Villar apprécie ainsi dans la *Revista de Musica* de Buenos-Aires du mois de septembre 1927 : « L'œuvre d'Esplá, inspirée d'un épisode du *Don Quichotte* est conçue dans une grande envolée, et se caractérise par un orchestre admirable, extrêmement moderne, peut-être excessivement travaillé, mais où se

---

(1) La plupart de ces œuvres restent manuscrites et sont, par suite, malheureusement peu connues. Mais les *Rubayat* pour quatuor d'archets, viennent d'être publiés à Paris, chez Eschig.

(2) Cf. Henri Collet. *La jeune Ecole Espagnole ou le « Groupe des Quatre »* in *Le Guide du Concert* du 4 novembre 1921. Salazar est né à Madrid en 1890, a étudié avec Falla en 1914. Il a fondé la *Société Nationale* et est devenu le critique de *El Sol*.

décèle le talent du technicien et le bon goût de l'artiste. »

Roberto Gerhard commença par publier une collection de chansons : *L'enfantement merveilleux de Schérazade* et deux superbes *trios*. « La personnalité de Roberto Gerhard, écrivait à ce propos Salazar dans *El Sol* du 17 juin 1921, apparaît dans son second trio (1) définie dans ses traits les plus caractéristiques, et avec une possession complète des moyens techniques choisis après une élaboration scrupuleuse, labeur seul permis aux critères bien mûris et solidement cimentés. Technique et procédés fortement personnels et d'une robuste originalité qui n'a rien à voir avec les adhérences modernistes, plus ou moins superficielles, de nos musiciens débutants. Gerhard n'est pas un novice.. Il a travaillé longuement, beaucoup réfléchi, et son éducation artistique, littéraire et philosophique, faite en Allemagne, en Suisse et en France, l'a mis en état de savoir choisir, et ce qu'il choisit, lentement et froidement, est orné d'un geste fraîchement populaire de sa terre natale catalane. Parmi nos jeunes musiciens, Gerhard est probablement celui qui, possédant le « métier » le plus solide, sait discerner et par suite procéder en toute connaissance de cause aux innovations qu'il introduit dans la technique ; toutes questions ardues que nous n'avons jamais vu trotter par la tête d'aucun musicien espagnol, jeune ou vieux. Et si à cela l'on ajoute sa capacité à juger dans un sens analogue les œuvres picturales et littéraires, on appréciera mieux la qualité spirituelle de cet artiste ».

Depuis, Gerhard a encore publié *Dos apunts* pour piano tourmentés comme du Scriabine, et d'une agressive harmonie... Persévèrera-t-il dans cette voie « intellectualiste » ? Nous préférerions, quant à nous, le voir exploiter la veine de son second trio plutôt que de le suivre dans les dédales inquiétants de la « musique futuriste ».

Frédéric Mompou (2), à cet épard, demeure en dé-

(1) Publié par Sénart, éditeur à Paris.

(2) Œuvres publiées à l'Union Musicale Espagnole et chez Sénart ou chez Eschig, éditeurs à Paris.

pit de ses audaces le musicien dont l'exquise sensibilité a pu être comparée à celle de Debussy par E. Vuillermoz dans l'article qu'il lui consacra au journal *Le Temps*. Comme nous l'avons insinué, Mompou touche au nationalisme populaire (1) avec ses premières œuvres : *Suburbis, Scènes d'enfants, Fêtes lointaines*. Puis il s'évade avec les *Charmes* ou les *Chants magiques*, les *Impressions intimes* et parvient à l'absolue indépendance d'esprit et de forme avec ses *Trois Variations* ou ses *Dialogues* pour piano.

Mompou est le poète du clavier, et l'orchestre ne l'attire point pour l'instant. Il est le musicien des intimités et, pour nous servir d'une expression de Salazar, on dirait de ses compositions « qu'elles semblent des études monochromatiques en lesquelles ce ton unique se présente avec toute sa gamme de gris ».

Mompou est, en effet, *unitonal*, ce par quoi il s'achemine vers la pure musique populaire qui, comme chacun sait, *module* peu.

« Tels sont les *Quatre* espagnols issus de la généalogie Pedrell-Albéniz-de Falla, et qui se séparent de leurs illustres prédécesseurs comme les *Six* Français de Chabrier-Debussy-Strawinsky.

» Qu'adviendra-t-il de leur évolution ou plutôt de leur révolution ? A s'unir ainsi dans le culte fervent d'un art populaire et d'une musique progressive, nous ne doutons pas qu'ils ne demeurent purement Espagnols, en dépit de leurs affinités avec nos musiciens d'avant-garde et de leur conjonction avec le grand courant qui va de Paris à Londres et fait de ce parcours une voie internationale. Au demeurant, le succès du groupe dépend du maintien farouche de son originalité ethnique. Que par les audaces d'une technique en perpétuel devenir, il reste en étroit contact avec nos propres groupes avancés, rien n'est plus désirable. Mais qu'il persiste à puiser ses forces dans la sève populaire de la nation la plus musicienne du monde, voilà surtout ce qu'il importe.

» La grande question pour les *Quatre* est de trouver une *forme*. Les recherches harmoniques et rythmiques ne suffisent plus. Il faut une châsse pour tant

(1) Par l'utilisation de thèmes tirés du folk-lore catalan.

de précieux joyaux, un écrin pour d'inestimables bijoux. Les *Quatre* Espagnols créeront-ils une architecture qui assure aux trésors de leurs orfèvreries une conservation sans limite ? *That is the question...* que sans doute ils sauront résoudre pour notre émerveillement (1) ».

***

b) Joaquin NIN, Compositeur et Pianiste

Joaquin Nin, compositeur et pianiste, nous apparaît comme le bienfaiteur de toute cette musique espagnole, par ses magnifiques travaux de reconstitution historique et par l'interprétation dévouée et si lumineusement fidèle qu'il donne des productions de ses compatriotes. De plus, par ses créations personnelles, il nous semble être le continuateur *progressif* de Granados, bien que son art paraît obéir à un idéal plus élevé, tant au point de vue de la technique et de la forme, qu'au point de vue essentiellement national. Car Joaquin Nin a un style bien à lui, profondément espagnol, certes, andalou même, très souvent (et en cela il se rapproche d'Albéniz autant qu'il s'écarte de Granados) mais qui, musicalement parlant, s'éloigne aussi bien de Falla que d'Albéniz, de Turina que de Granados.

Venu à la composition assez tard, en raison de ses incessants voyages et de ses devoirs professionnels (on sait que Nin a été un des professeurs les plus estimés de Paris jusqu'à 1924, année où il résolut de reprendre ses voyages et de consacrer ses efforts à la composition et à la diffusion de la musique espagnole), les œuvres de Nin ont une qualité de maturité, de stabilité, de maîtrise, qui les rend définitives et les éloignent des atteintes de la mode. Elles sont bien senties et bien écrites.

Issu d'une noble famille espagnole, Joaquin Nin y Castellanos naquit à La Havane (à Cuba, alors province coloniale espagnole), le 29 septembre 1883. Ramené en Espagne (à Barcelone), à peine âgé de quelques mois, il commença tôt ses études. Soumis à une

(1) Cf. Henri Collet, *loc. cit.*

discipline de fer par son père — homme de lettres, auteur dramatique et pédagogue très estimé — il travaille le piano et, simultanément, il suit tous les cours de l'école fondée par son père. Passionné de lecture, Nin passe ses loisirs dans la vaste bibliothèque de son père. Tout jeune, il prend goût à la musicologie et aussitôt qu'il peut se débarrasser des cours de l'école il écrit ses premiers articles. Nin a 15 ans lorsque son maître, Carlos G. Vidiella, juge les études pianistiques comme terminées. Nin prend alors la responsabilité d'envoyer promener tout le répertoire ordinaire ; il garde Bach, Scarlatti, travaille les œuvres des clavecinistes de toutes les écoles et commence à donner ses premières auditions à base de programmes historiques. En même temps il prend intérêt au mouvement nationaliste catalan et devient vite sous-directeur de l'Institution Catalane de Musique fondée par Joan Gay. Très jeune il se lie d'amitié avec les plus célèbres maîtres catalans : Alió, Morera, Gay, écrivent de la musique pour lui, qu'il joue en première audition. Millet, directeur de l'*Orfeó Catalá*, lui confie son *Humoresca*. Simultanément — et c'est là une caractéristique que Nin conservera toujours — il s'intéresse à la musique ancienne et aux tableaux d'une Exposition de Moussorgski, par exemple, dernière expression de modernisme, dont il acquiert le premier exemplaire arrivé en Espagne. Francisco Alió, qui était un musicien de premier ordre, l'initie aux mystères des grandes œuvres de Bach, et lui fait connaître également tous les jeunes Russes. Avec Granados, célèbre déjà pour ses Danses Espagnoles, ce sont des dialogues sans fin, des promenades en l'adorable campagne catalane, des heures de musique inoubliables et là, déjà, une autre Espagne commence à se dessiner dans l'esprit de Nin : on sait combien le catalanisme de Granados était atténué...

Après une première tournée en Espagne et un premier voyage en Amérique remplis, tous les deux, d'extraordinaires aventures tantôt tragiques, tantôt du plus haut comique, Nin arrive à Paris (avril 1902) qu'il ne quittera pour ainsi dire plus, juste à temps pour entendre la première représentation de *Pelléas et Mélisande* qui le bouleverse et l'émeut aux larmes. Déodat de Séverac et Nin se réunissent, dès lors, pres-

que tous les jours pour boire en cette coupe magique. Il fait la connaissance de Vincent d'Indy (Nin suivit les cours du Chant Grégorien, d'Harmonie et de Contrepoint à la *Schola*), qui le fait débuter comme pianiste à ses concerts, Maurice Ravel, Albéniz (qu'il fréquenta depuis), Turina dès son arrivée à Paris, puis Falla, et ces trois aînés deviennent ses intimes, ce qui aura des conséquences inattendues dans la suite, car l'andalousisme réel d'Albéniz, de Falla et de Turina réveillera un andalousisme latent qui sommeille au fond du cœur de Nin, andalousisme *indirect,* comme celui d'Albéniz, d'ailleurs (qui était Catalan) et dont voici les curieuses origines :

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Nin vécut les dernières années de sa vie à Barcelone, entouré d'une atmosphère profondément et authentiquement andalouse. La famille de Nin habitait, alors, les environs de Barcelone (San Gervasio). Les Nin avaient, là, quelques jolies petites propriétés : deux villas, une en face de l'autre. Or, une de ces villas fut louée à une famille andalouse aisée qui vivait, pour ainsi dire, vouée au culte du cante jondo, du flamenco et de la danse. Attiré par ce mirage musical, Nin subit tout le charme de ces musiques qui ont pour nom : soléares, cañas, martinetes, fandanguillos, tarantas, bulerías, saetas, et autres joyaux du *cante jondo* (chant *profond* andalou) ; et lorsque les chants cessaient, c'étaient des danses du genre flamenco le plus pur, adorablement dansées, au son de la guitare, par une splendide sévillane, jeune, souple, racée...

Tel fut le décor musical *intime* de notre artiste pendant ses dernières années catalanes ! Ceux qui connaissent sa *Danse Ibérienne,* son *Jardin de Lindaraja,* sa *Chaîne de Valses* et les stylisations qu'il a faites de quelques chants populaires savent jusqu'à quel point on respire, en ces œuvres, l'authentique et chaude atmosphère du Sud de l'Espagne. Faut-il dire que, depuis, Nin est allé et retourné plusieurs fois en Andalousie ?

Revenons à la carrière de notre artiste. En même temps que certains cours de la Schola, Nin retravaille le piano avec Moszkowski. En 1906 il est nommé professeur de piano à la Schola Cantorum ; il en devient professeur honoraire lors de son voyage en Al-

lemagne où il reste près de deux ans (entre 1908 et 1910). En 1910 il part pour la Havane où il est appelé à fonder un Conservatoire, une Société de Concerts et une Revue Musicale ; il crée la *Sociedad Filarmónica* et la revue musicale, mais le matérialisme de l'Amérique l'ennuie, l'attriste, et il rentre en Europe. Il s'installe à Bruxelles qui devient le centre géographique de ses longs voyages mais peu de temps après il rentre à Paris qu'il ne quitte plus. A Paris, on peut dire qu'il est l'ambassadeur de la musique espagnole, par le grand nombre d'auditions de musique ibérienne, par la quantité d'œuvres nouvelles qu'il a fait connaître, qu'il a organisées et données lui-même et par l'appui qu'il a toujours généreusement prêté à ses compatriotes.

Comme pianiste, Nin a parcouru l'Espagne en tous sens plusieurs fois, et s'est fait entendre, souvent, en France, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Danemark, en Hollande, en Autriche, en Hongrie, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Suisse, en Argentine, au Brésil et à Cuba, laissant toujours le souvenir inoubliable d'un maître absolu de l'interprétation mais de plus d'un farouche ennemi non pas de la virtuosité, qu'il possède au plus haut degré, mais du *virtuosisme*, du cabotinage et du mauvais goût qui règnent, hélas ! tant parmi les *toucheurs* de piano.

Pendant un grand nombre d'années, Nin, avant de devenir un des plus ardents champions de la musique espagnole, il faut le dire, avait consacré une grande partie de son activité de pianiste aux maîtres français anciens et modernes. Nous devons à Nin des auditions entières d'œuvres de Chambonnières, Couperin, Rameau, Daquin, Dandrieu, Royer, Duphly, qu'il était à peu près le seul à défendre, avec Wanda Landowska.

Jean-Aubry, dans le chapitre qu'il consacre à Nin dans son volume *La Musique Française d'aujourd'hui* dit, à ce propos : « Son amour pour la culture française et pour l'expression de notre race lui a rendu familières nos œuvres d'à présent et d'autrefois ».

C'est encore à Jean-Aubry, et dans ce même ouvrage, que nous empruntons ce délicat portrait de notre artiste (pages 278-279) :

« Il est rare de rencontrer à notre époque une cons-

cience semblable, sans faiblesses et l'on peut même dire, sans hésitations, le mérite s'en accroît en outre de ce que la dignité de son esprit ne s'accompagne d'aucune raideur et sait conserver en tout temps un charme attirant de simplicité sincère. Nul esprit n'est plus éloigné que le sien du pédantisme et de ces dogmes immuables qui ne donnent à la plupart que le droit illusoire de mépriser leurs rivaux et leur temps.

» Une grande fraîcheur de sentiments baigne constamment sa pensée et toute sa vie n'est conduite que par le désir incessant de mieux comprendre et plus justement les spectacles de la beauté.

» Tous ceux qui l'ont rencontré ne peuvent oublier à quel point il leur fut « utile » et il faut, dans la circonstance, restituer à ce mot toute sa force de vie. Il en est dont l'incertitude, touchant leurs meilleures directions, trouva dans le spectacle de son action et de ses écrits une force singulière et l'assurance de leurs hésitations.

» Etrange force que celle de la jeunesse à la fois grave et souriante, à la fois savante et vivante. Lorsque l'on considère l'âge de Joachin Nin, on s'étonne d'un tel ascendant sur des esprits moins juvéniles ; mais quand on s'approche un moment des formes de sa pensée, on en comprend vite l'attrait, la pureté et la grandeur. »

Comme musicographe, outre des centaines d'articles publiés dans les Revues musicales espagnoles, hispano-américaines, françaises, belges, articles de combat, presque tous, où Nin fait preuve en même temps d'une érudition étonnante et du plus ardent enthousiasme pour l'aspect idéal de l'art, ses ouvrages désormais classiques et traduits en plusieurs langues : *Pour l'Art* et *Idées et Commentaires* (1912) l'ont montré, tel un nouvel Eximeno, semant les idées les plus fécondes et les plus modernes, exposant avec clarté les problèmes les plus passionnants de l'heure et devançant son époque par ses lumineux aperçus. La lecture de ses préfaces aux vingt Chants Populaires Espagnols, aux deux volumes des Classiques Espagnols du Piano, à ces recueils de *Chants Lyriques* et *Chansons Picaresques,* est un pur régal aussi bien pour un austère musicologue que pour le plus fin lettré. Ses amis français n'oublieront jamais avec quelle ardeur il dé-

fendit la cause de la Musique Française, non seulement dans le domaine de la critique, mais encore dans le domaine pratique, à l'étranger. On pourrait relire à ce propos les *Lettres de Berlin* que Joaquin Nin envoya au *Monde Musical* de décembre 1908 à juin 1909. (1)

Cet esprit batailleur, ce besoin de justice et de vérité, en échange de quelques amitiés sûres et d'affections ardentes valurent à Nin bien des rancunes et des inimitiés. Il passa outre...

Comme compositeur, enfin, Joaquin Nin a su, mieux que tout autre compositeur espagnol contemporain, harmoniser librement, styliser les chants populaires de son pays et recréer l'ambiance des mélodies oubliées, des cantilènes lyriques des XVIIe et XVIIIe siècles, les chansons picaresques si peu connues et si fines, si malicieuses..., retrouver et révéler, par les plus fines synthèses analytiques, les merveilles que dans le genre de la *Sonate* produisirent le Père Soler, le Père Vicente Rodriguez, Freixanet, Mateo Albéniz, Cantallos, le Père Narciso Casanovas, Blas Serrano, le Père Rafael Anglés, Mateo Ferrer, le Père José Gallés, etc., maîtres du XVIIIe espagnol rendus à la vie musicale par Nin... enfin et surtout continuer progressivement et enrichir la tradition romantico-réaliste des Granados et des Falla, par son évocatrice et sculpturale *Danse Ibérienne,* véritable poème symphonique pour piano, sorte de synthèse de la danse espagnole qu'un critique parisien a rapproché, comme ambiance et comme proportions, de la *Valse* de Ravel (2):par son dialogue *Au Jardin de Lindaraja,* pour piano et violon, que Jacques Thibaud n'a pas hésité à jouer aux Concerts Colonne dès son apparition ; par ses raffinés *Chants Populaires pour quatre voix de femmes ;* par ses *Commentaires* sur des thèmes anciens ou des thèmes populaires, pour violon et piano ; et par sa toute

---

(1) Ainsi que ses innombrables articles de la *Revue Musicale* de Bilbao, de celles de Madrid et Barcelone, *du Guide Musical* de Bruxelles, du *Monde Musical* et du *Courrier Musical* de Paris, etc...

(2)« Véritable poème symphonique, sorte de pendant à la *Valse* de Ravel », écrit justement Carol-Bérard dans *La Semaine à Paris.*

nouvelle *Chaîne de Valses* pour piano, d'une invention espagnole sans précédent et d'une prodigieuse variété. Sans parler d'une œuvre de jeunesse, *L'Autre,* un mimo-drame en trois actes que Falla lui-même n'hésita pas à proposer à l'Opéra-Comique de Paris, en 1914, juste avant la guerre, hélas !... pour servir de *lever de rideau* à sa *Vie Brève.*

Revenu à la composition il y a à peine cinq ans, Nin n'est pas pressé pour produire ; le théâtre le déçoit ; l'orchestre le rend méfiant. Pour le moment le chant, le piano, le violon, le violoncelle, la flûte (pour laquelle il vient d'écrire quelques délicieuses petites pièces), voire la harpe et la flûte, l'intéressent suffisamment.

Mais il ne faut se méprendre quant à la quantité de la production de Nin : il y a plus de musique, plus d'invention personnelle, plus de production que l'on ne croit, dans ses stylisations de chants populaires, véritables récréations, de même que dans ses libres harmonisations de thèmes lyriques anciens. Que l'on compare ce que Nin a fait en ce domaine avec ce qui a été fait jusqu'à présent : la différence est capitale.

La personnalité de Joaquin Nin est de celles qui s'imposent de plus en plus à cette heure. Choyé par le public ; admiré par les artistes (Nin est soliste des Concerts Mengelberg à Amsterdam et à La Haye, soliste des Concerts Weingartner à Vienne, des Concerts Arbós, en Espagne, entre autres), on peut dire que Joaquin Nin fut vraiment, comme chante Pogner dans les Maîtres Chanteurs wagnériens, « comblé de biens par Dieu ». Nin est professeur honoraire à la Schola Cantorum de Paris, à l'Université Nouvelle de Bruxelles, au Conservatoire National de La Havane, membre d'honneur des Amis de la Musique de Barcelone, président d'honneur de l'Orchestre de Chambre de Valence fondé par Chavarri, membre d'honneur de l'Athénée Musical de Valence, diplômé de l'Académie Internationale d'Histoire de Paris, chevalier de l'Ordre Royal d'Isabelle la Catholique et chevalier de la Légion d'honneur de France.

VI. — LES INTERPRETES

Rendons d'abord hommage à l'artiste célèbre, tant aimé des publics français, et qui représente l'efficace propagande en faveur de l'art le plus moderne et actuel.

a) Ricardo Vines

Ricardo Viñes, né à Lérida le 5 février 1875, d'un avocat et d'une musicienne distinguée, fit ses premières études artistiques sous la direction de l'organiste Terraza, puis entra au Conservatoire de Barcelone, où il fut élève du Pujol et obtint, à douze ans, le premier prix de piano. Son succès lui valut d'être deux fois boursier de Barcelone et de Lérida, ce qui lui permit d'entrer au Conservatoire de Paris, où il eut pour professeurs Benjamin Godard et de Bériot. C'est dans la classe de ce dernier qu'il obtint très brillamment, en 1894, un premier prix de piano. Avant même d'obtenir cette consécration de son jeune talent, Ricardo Viñes s'était fait applaudir dans de nombreux milieux mondains. Il se fit entendre bientôt aux concerts de la Société Nationale, de la *Schola,* du Salon d'automne, et, plus tard, du Conservatoire, de Lamoureux et de Colonne. Avec audace il s'efforça de faire connaître et d'imposer au public les œuvres les plus discutées des compositeurs modernes qui, avec ensemble, lui dédièrent la plupart de leurs œuvres maîtresses : « Le nom de Ricardo Viñes restera lié à l'histoire de la composition au début de ce siècle », écrivit le « Colleur d'Affiches » dans *Paris-Midi.*

Ricardo Viñes vulgarisa en Europe les pittoresques musiques russe et espagnole. Ce fut lui qui joua les premières productions d'Albéniz alors inconnu, ce qui lui a valu un article de Carol-Bérard intitulé : « Ricardo Viñes ou Albéniz ressuscité ». Il fut un des premiers à faire connaître et aimer Granados, Millet, Falla (qui lui dédia ses adorables *Nocturnes*), Turina, le Père San Sebastián, Oscar Espla, Eduardo Chavarri, Rogelio Villar, Frédéric Mompou, Manuel Blanca-

fort, Agustin Grau, Ribá Martí, Ernesto Halffter... Et nous ne parlons pas des récitals consacrés par lui aux jeunes écoles de l'Amérique du Sud...

Dès 1905, à la suite de quatre concerts historiques qu'il consacra à la « Musique du clavier » depuis ses origines jusqu'à nos jours, *le Figaro* publiait que « le public d'élite qui remplissait la salle Erard avait voulu témoigner, outre son admiration, tout ce qu'il devait de reconnaissance à l'admirable artiste qui, en des soirées rappelant celles à jamais mémorables d'Antoine Rubinstein, a magiquement fait revivre quatre siècles de musique en partant de l'œuvre austère et liturgique d'Antonio de Cabezón, organiste de Philippe II, pour aboutir aux productions les plus subtiles et raffinées de notre jeune école. » (1)

Et Emile Vuillermoz d'écrire cette phrase lapidaire: « Viñes n'abandonne pas les « classiques ». Il fut appelé à célébrer les centenaires de Schumann, Chopin et Liszt. Il a joué à quatre pianos en compagnie de Blanche Selva, d'Alfred Cortot et d'Edouard Risler en un inoubliable concert de la Salle d'horticulture de Paris (1920). Enfin il a fondé avec l'admirable violoniste Bilewski et le violoncelliste André-Lévy le plus beau *trio* d'Europe. Ricardo Viñes est aussi critique érudit, ainsi que le prouvent ses articles du *S. I. M.*, du *Courrier Musical*, de *Musica*, de la *Revista Musical* de Madrid et de la *Revista musical catalana*. Passionné de littérature et d'art espagnols, il sut gagner à la cause de la musique le concours des artistes de toute catégorie. Et demain nous réserve sans doute d'autres surprises...

***

b) Les Associations Symphoniques et les Virtuoses

L'Espagne musicale moderne est pourvue d'un « outillage » de propagande perfectionné. Ses Conservatoires de Madrid, Barcelone, Séville, Cordoue et Cadix sont justement renommés. Elle possède de beaux orchestres : *l'Orchestre Symphonique* de Ma-

(1) J. Nin avait déjà joué Cabezón à Paris en 1904, à la Salle Æolian.

drid dirigé par Arbós, *l'Orchestre Philharmonique* dirigé par Pérez Casas, *la Symphonique* et l'*Orchestre Pau Casas* de Barcelone, *l'Orchestre Lassalle, l'Orchestre Bétique de chambre, l'Orchestre Symphonique de Saint-Sébastien* ,etc... Elle possède aussi plus de cent associations de culture musicale, et des chorales qui n'ont d'égales que les chorales russes ou hollandaises : *l'Orfeó Catalá* et ses satellites, l'*Orphéon Donostiarra,* la *Masse Chorale* du maestro Benedito, la célèbre *Chapelle Isidorienne,* les orphéons de Bilbao, Pampelune, St-Sébastien, Zamora, Santander, Oviedo, Galice, etc...

La musique instrumentale a pour serviteurs des groupements homogènes et universellement réputés : le *Quatuor de luths espagnols Aguilar,* les *quatuors* Francès, Corvino, Vela, Sangrá, Toldrâ, les *trios* Ortiz, Hispania et de Barcelona.

Il y a des organistes : Gabiola, Búsca, de Sagastizabal, Almandoz, Guridi, Echeveste, Errandonea, Zubizarreta, Moreno Ballesteros, Juan M. Thomas, Cumell, Daniel, Gibert.

Il y a de grands pianistes en outre de Nin et Viñes, à savoir : Tragó, Larregla, Iturbi — devenu l'un des premiers pianistes du monde —, Montoriol Torres, Sobrino, Alfonso, Bellver, Terán, Badenes, Arriola, del Pueyo, Riera, Galve, Cubiles, Vives, Lliurat, Querol, Moreno, Aroca, Frank Marshall — continuateur de l'Ecole Granados, — Carmen Pérez, Amparo Iturbi.

Il y a de grands violonistes : Quiroga, Manén, Bordás, Hierro, Porta, Corvino, Angel Grande, Pichot, Telmo Vela, Perelló, Gaos.

Il y a le plus célèbre violoncelliste du monde : Pablo Casals, et des étoiles de première grandeur : Cassadó — qui s'annonce compositeur d'avenir —, Raventós, Sala, Casaux, Brandia, Marés.

Il y a des chanteurs admirables : les ténors Lázaro, Fleta et Vendrell, les cantatrices Barrientos, Conchita Supervia, Ofelia Nieto, puis la basse Mardones.

Il y a des danseurs et des danseuses tels que : Vicente Escudero, Bonifacio, l'étoile de l'Opéra de Paris et l'Argentina, créatrice des premiers et fameux Ballets Espagnols qui conquirent Paris et le monde

entier, puis Isabelita Ruiz, Maria del Villar, Teresina Boronat, Carmen Granados, Dalmau, Aurea, Lolita Mas.

Il y a enfin les guitaristes : Tárrega l'ancêtre, puis Llobet, Pujol, l'illustre Segovia, Sainz de la Maza, Esquembre, Manjón et Chacón, récemment décédé.

Mais ici nous devons nous arrêter, la guitare espagnole étant le plus typique instrument de nos voisins, et celui dont les ressources multiples peuvent le mieux influencer les compositeurs de la péninsule et commander leur esthétique.

⁂

c) La Guitare espagnole moderne

La guitare espagnole populaire a remplacé l'ancienne *vihuela* aristocratique. Elle possède une richesse et une variété de timbres inconnues des autres instruments, en dépit de son manque de volume sonore, de son « intimité », qui n'empêchent point un Andrés Segovia, par exemple, de donner son premier récital triomphal à Paris, en la grande salle du Conservatoire remplie d'une énorme affluence d'amateurs.

La guitare fut mise à l'honneur par le P. Basilio, organiste d'un couvent cistercien de Madrid au XVIIIe siècle, et surtout par son disciple Fernand Sors, le véritable classique de l'instrument, qui jouit à Paris, vers 1828, d'une grande popularité, et eut un disciple français : Coste.

Il nous faut attendre jusqu'à 1854 pour trouver en Francisco Tárrega, né à Villaréal (Castillón), le père de l'école actuelle de la guitare. Tárrega étudia à Valence, puis à Madrid, et composa un grand nombre d'œuvres, les unes originales, les autres transcrites, d'où les guitaristes actuels ont tiré leur répertoire. Il créa un style nouveau dans le toucher de l'instrument qui, dans l'histoire spéciale de cet art ,marque la transition d'une école ancienne à l'école moderne.

Tárrega mourut en 1909. Ses dernières années furent affligées par une cécité presque totale et par les suites d'une douloureuse hémiplégie.

Après lui, Miguel Llobet, qui vint à Paris au début

du XXe siècle et exerça une profonde influence sur Debussy, répandit la guitare comme instrument polyphonique. Ses transcriptions de chansons catalanes comme d'œuvres de Beethoven, Mendelssohn et Chopin, furent très remarquées.

Aujourd'hui, Andrés Segovia, Emilio Pujol, Sainz de la Maza ont atteint — avec Esquembre et Manjón — à la renommée européenne. Il n'est pas un seul des compositeurs dits « avancés » de tous les pays musiciens d'Europe, qui n'ait dédié quelques pages à l'un des quatre premiers de ces grands artistes héritiers de la tradition de Sors, Tárrega et Llobet. Et particulièrement en France on peut dire que la guitare, grâce au talent de ses représentants espagnols, a acquis droit de cité, et intéresse les foules d'amateurs autant, si ce n'est plus, que le piano ou le violon.

⁂

d) Les Musicologues

Aux côtés des musiciens, dans l'ombre des bibliothèques travaillent les musicologues espagnols.

Ceux du passé, les P. de Uriarte, les Barbieri, les Olmeda, les Pedrell, les Mitjana, ont ouvert la voie qu'ont élargie les P. Villalba, les Subirá, les Higini Anglés, les Nin, les Salazar, les Chavarri, les Gascué, les Lihori, les Ribera.

Le P. Villalba a édité chez Alier, à Madrid, les *Derniers Musiciens Espagnols du XIXe siècle* et collaboré avec Henri Collet à une *Contribution à l'Etude des Cantigas d'Alphonse le Savant* (1911).

José Subirá a publié *Les Grands Musiciens* (1924), les *Musiciens Romantiques* (1925), des monographies de Pergolèse, Schonberg, Moussorgsky, Mozart, Rimsky, Gluck, *les Transformations organiques de la Musique* (1918), *la Vie et les Œuvres de Schumann* (1921), le *Musicien-Poète Clavé* (1924), *Richard Strauss* (1925), *Enrique Granados* (1926), *Tonadillas satiricas y picarescas* (1927), *La Musique en la Maison d'Albe* (1927), *La Tonadilla Scénique* (1928), et il prépare *Le Sainete Lyrique madrilègne du XVIIIe siècle, L'intervention musicale dans le théâtre madrilègne du XVIIIe siècle,* enfin la *Zarzuela et l'Opéra*

au théâtre madrilègne du XVIIIe siècle et commencement du XIXe siècle.

Higini Anglès, né en 1888, à Tarragone, est professeur au Conservatoire de Barcelone. Élève de Pedrell pour la musicologie, il est le grand continuateur du maître. Ses beaux travaux font dès maintenant autorité et honorent grandement son pays. Citons *Les Madrigaux et la Messe des Morts de Brudieu*, le *Catalogue des manuscrits de la Collection Pedrell*, *Les Ministrels et les Chanteurs au service des Comtes-Rois de Catalogne et Aragon au XIVe siècle*, *Johannis Pujol opera omnia* (1573-1626), *Les Mélodies du Troubadour Gueraut Riquier*, *Johannis Cabanilles opera omnia*, *Les Cantilènes du roi Alphonse le Savant*, *L'Ecole Espagnole de Musique d'Orgue* (XVe et XVIe s.), *Les Chanteurs et Organistes franco-flamands en Catalogne* (s. XIV-XVI), *La Musique vocale antérieure au XVe s. en Espagne*. Il prépare cinq volumes de polyphonie de Juan Pujol et neuf volumes de musique d'orgue de Juan Cabanilles, etc... Higini Anglès est vraiment un admirable savant et un musicien de premier ordre.

Joaquin Nin, modeste autant que profondément conscient de son art, ne veut pas s'appeler musicologue. On lui doit pourtant d'admirables études sur le clavecin, les clavecinistes espagnols, le théâtre lyrique et le *luth* espagnols.

Quant à Salazar, plutôt critique que musicographe, et réputé par ses brillantes chroniques du *Sol* de Madrid, son livre dernier, *Musique et Musiciens d'aujourd'hui*, offre les plus riches aperçus sur l'art moderne. C'est l'ouvrage d'un maître.

Chavarri a publié un nombre incalculable d'études musicologiques qui prouvent un esprit chercheur, curieux et finement musicien. Son récent ouvrage, *Musique Populaire Espagnole* (1927) est désormais classique.

Gascué s'est spécialisé dans la musicologie basque, comme le prouvent ses livres : *Matériaux pour l'étude du folk-lore basque* (1917), ou *l'Origine de la musique populaire basque* (1913).

Ruiz de Lihori a écrit ce beau volume : *La Musique à Valence* (1903) où sont élucidés si nettement de

graves problèmes musicaux, et Julián Ribera, arabisant, a publié *La musique andalouse médiévale dans les chansons des trouvères, troubadours et minnesinger* (1925), *La musique des Cantigas et d'Histoire arábigo-valencienne* (1925).

Autour de ces grands noms se groupent tous les collaborateurs des revues musicales qui parurent — éphémères ! — ou continuent à paraître dans les principales capitales espagnoles, et dont les plus réputées ont nom : *la Revue de Musique Sacro-Hispana,* la *Revue Musicale Catalane,* la *Revue Musicale de Bilbao,* le *Bulletin Musical* de Cordoue, *le Trésor Sacro-Musical,* etc... L'Espagnol a une tradition musicologique et nombre d'articles ou études publiés par d'humbles et sérieux investigateurs contribuent à l'éclat grandissant de la science musicologique hispanique.

VII. — L'INFLUENCE A L'ETRANGER

L'école musicale espagnole brille aujourd'hui d'un incomparable éclat. Seule l'école russe eût pu lui porter ombrage si, continuant la glorieuse tradition populaire de la Koutschka, elle eût évité l'écueil d'un bolchevisme mécanique destructeur de toute beauté sonore, de tout rêve poétique, de tout sentiment lyrique. Mais en face de la splendide phalange espagnole ne se dressent que le sardonique Stravinsky ou le frigide Prokofieff... Aussi bien le monde musical n'a plus d'oreilles que pour les Albéniz et Granados, les Falla et Turina, les Esplá ou Conrado del Campo, les Nin ou Halffter, les San Sebastián ou Rodrigo.

Bien plus : après avoir séduit l'Espagne, voici que l'Europe et l'Amérique se laissent charmer par elle. Et jamais les modes espagnoles n'ont plus tyranniquement régné qu'à présent sur les musiques internationales.

Jadis, Schumann, Wolf, Chopin, Bizet, Glinka, Liszt, Rimsky-Korsakoff, Gevaërt, Gottschalk, Lalo, Chabrier, écrivirent, avec un talent divers, des « es-

pagnolades » plus ou moins heureuses. Tout au moins la *Carmen* de Bizet, le *Caprice Espagnol* de Rimsky-Korsakoff et l'*España* de Chabrier avaient, à défaut d'exactitude rythmique, la fougue et le coloris extérieurs de la musique ibérique.

Mais aujourd'hui l'aspect des « hispanismes » étrangers apparaît différent. Joaquin Nin a pu, dans un mémorable festival de musique espagnole donné au Théâtre des Champs-Elysées de Paris, avec le concours de la Barrientos, remercier, dans un geste de noble hidalguie, les musiciens étrangers : Debussy, Ravel, Roussel, Lord Berners, Louis Aubert, Raoul Laparra, Gustave Samazeuilh, Henri Collet qui, fascinés par l'Espagne, ont essayé de la comprendre et de l'interpréter sans la trahir.

Debussy a merveilleusement exprimé l'Espagne dans son *Iberia* et sa vision musicale a été adoptée par les Espagnols comme la vision littéraire d'un Théophile Gautier. La Rapsodie Espagnole de Ravel a plu par son humour qui a toute la *gracia* du picaresque, et l'*Alborada* semble à nos voisins une remembrance d'Espinel. *Le Bachelier de Salamanque* ou la *Sérénade* pour guitare de Roussel ne déparent point le répertoire des *tonadilleros*, et le *Carrosse du Saint-Sacrement* de Lord Berners est la fidèle traduction de l'œuvre de P. Mérimée.

Mais toutes ces œuvres sont dépassées par la géniale *Habanera* de Raoul Laparra, qu'un Pedrell, connaisseur s'il en fut, trouvait plus espagnole que les plus belles inspirations lyriques d'Albéniz ou de Granados et qui lui semblait créer la forme parfaite du drame lyrique castillan. De fait, l'hallucinante tragédie de Raoul Laparra nous plonge dans l'atmosphère à la fois réaliste et mystique de Burgos avec une intensité singulière.

Après cela, la *Habanera* symphonique de Louis Aubert, le *Chant d'Espagne* de Samazeuilh, le *Bolero* de Ravel, ne sauraient être oubliés par l'historien impartial. Ce sont œuvres d'hispanistes sincères et ayant longtemps vécu en contact avec ces mélopées et ces rythmes d'outre-monts. Elles ont bénéficié en Espagne même du plus favorable accueil.

VIII. — CONCLUSION

Nous voici parvenus au terme de notre voyage, au but que nous nous étions assigné : faire connaître, sous ses multiples aspects, l'essor prodigieux de la musique espagnole au XXe siècle.

Nous avons essayé de remonter jusqu'aux origines de ce mouvement qui part du profane Pedrell et du religieux Olmeda pour aboutir à un Père San Sebastián ou au benjamin Halffter... La Renaissance musicale espagnole contemporaine nous est apparue comme l'épanouissement d'une longue et saine tradition de folk-lore mélodique et rythmique conjugué avec la polyphonie sacrée du siècle d'or.

Cette tradition établie par des documents de toute sorte et particulièrement conservée sur l'antique vihuela abandonnée pour la moderne guitare, repose sur un fonds d'une extraordinaire variété due au fort individualisme des régions de la péninsule. Aussi bien y a-t-il avant toute autre considération d'école une musique castillane, une musique basque, une musique asturienne, une musique gitano-andalouse...

Pedrell et Olmeda furent les promoteurs profane et religieux d'un renouveau qui devait s'étendre à toutes les provinces espagnoles et susciter la levée d'une légion d'artistes qui, se rattachant à un groupe régional, n'en conservent pas moins cette individualité foncière des artistes latins et constituent un riche ensemble de tempéraments divers, se spécialisant qui dans la composition religieuse, qui dans la symphonie, qui dans le drame, mais transformant tous dès l'abord le chant populaire appris dans l'enfance en un *lied* personnel susceptible de développements infinis.

Et les maîtres ont surgi : après Pedrell et Olmeda, le premier dramatiste et le second symphoniste, qui n'obtinrent pas de leur vivant la réputation à laquelle ils avaient droit et qu'usurpèrent leurs contemporains officiels qui ne voyaient dans ce chant populaire qu'un agrément pittoresque et extérieur du style : nous voulons dire Breton, Chapi et Vives, des musiciens tôt illustres apparurent : Albéniz, Turina, Falla qui, portés

vers un sain réalisme, évoquèrent avec une étonnante expression, par la recréation du captivant folk-lore andalou, gitane ou arabe, les scènes ou les paysages qui toujours attirèrent les regards de l'Europe. Auprès d'eux un voluptueux romantique, Granados, sut prendre dans la musique internationale, la place qu'avait laissée vacante la mort d'un Frédéric Chopin.

Albéniz, Turina, Falla et Granados, qui aimèrent la France, surent conquérir ce Paris qui consacre jalousement les renommées étrangères, et l'éclat de leurs quatre noms ne laissa pas au monde la liberté nécessaire pour suivre en Espagne même le développement d'un programme qui pouvait ainsi paraître définitivement réalisé.

Aussi bien le séduisant réalisme d'Albéniz, Turina et Falla nous empêcha d'apprécier le naturalisme plus riche encore de Pérez Casas et d'Esplá, comme le romantisme nordique de Granados nous fit méconnaître l'intérêt supérieur de néo-romantisme nationaliste de Villar, des Basques, des Catalans et Valenciens. A plus forte raison, le franckisme ou le straussisme d'un La Viña, d'un Arregui et d'un Conrado del Campo laissa-t-il indifférents, comme un phénomène attardé, les musiciens européens en quête de curiosités exclusivement ethniques.

Il a fallu la fusion de tous les éléments précédents en un nationalisme populaire à l'affût d'une collusion avec les nationalismes étrangers éveillés par la grande guerre de 1914, pour que le monde musical ait pu accorder sa sympathie à la toute jeune et audacieuse école espagnole.

Le public français s'est montré spécialement accueillant, guidé en cela par deux de ses hôtes fidèles et aimés : le pianiste compositeur Joaquin Nin et le pianiste Ricardo Viñes dont les travaux ou les interprétations lui révélaient peu à peu tout ce qu'il ignorait encore de l'Espagne. Et c'est pourquoi Paris vit dans ses murs et fêta tous les interprètes : chefs d'orchestre, guitaristes et autres instrumentistes, chanteurs et danseurs espagnols assurés d'une cordiale, voire enthousiaste réception.

Aujourd'hui c'est un peu d'Espagne que nous revient la lumière et jamais l'influence des musiques de

tras los montes ne fut plus grande sur les compositeurs français qui n'ont pas manqué d'adresser à la belle inspiratrice au sein bruni un hommage parfois compréhensif : tel celui d'un Debussy, d'un Ravel ou d'un Raoul Laparra.

L'essor de la musique espagnole au XXe siècle est encore loin de toucher à son terme. Mais il est à présumer que les principaux acteurs de cette admirable Renaissance ont déjà fait leurs preuves. Nous n'avons plus donc qu'à attendre pour les enregistrer en appendice à notre ouvrage, les nouvelles créations d'artistes dont les figures nous sont désormais connues et même familières.

.....

FIN

INDEX ALPHABETIQUE

A

AGUILAR (Quatuor), 163
ALARCON (R. de), 9
ALBENIZ (I.), 10 à 12, 14 à 16, 30, 32, 47 à 57, 82, 83, 87, 90, 100, 141, 143, 156
ALFONSO (F.), 16, 25, 122
ALFONSO (J.), 163
ALIO (F.), 15, 118, 155
ALMANDOZ, 163
ANDREAE (Wolk.), 116, 117
ANGLÈS (Higini), 166
ARBOS (F.), 75 n. 1, 83, 148
ARGENTINA (Mme), 26, 163
ARIN, 24, 107
AROCA, 163
ARREGUI (V.), 30, 101, 107, 112, 131 à 135
ARRIETA, 31, 32, 35, 107
ARRIOLA, 24, 149, 163
AUBERT (L.), 168
AULA (L.), 101, 106 n. 1
AUREA (Mlle), 164
AZARA (Le P.), 101, 106 n. 1
AZCUE, 108, 111
AZORIN, 49

B

BACARISSE, 146, 148
BADENES (Garcia), 163
BAIXULI, 21 n. 1
BALAGUER (V.), 37, 40
BALAKIREW, 12, 56, 83, 100
BALERDI, 25
BALGANON (D), 58
BALZAC (H. de), 82, 90
BARBERA, 125
BARBIERI, 15, 20, 32
BAROJA (Pio), 12
BARRIENTOS (Maria), 163
BARRIN (A.), 140
BARRIOS (A.), 131
BAUDELAIRE, 151
BAUER (Harold), 116
BAUTISTA, 146
BÉCQUER (G.), 42, 138, 139, 144
BEETHOVEN, 7, 132, 143
BEIDLER (F.), 117
BELLAIGUE (C.), 37
BELLVER, 163
BENEDITO, 163
BEOBIDE, 25
BERGER (Rud.), 37
BÉRIOT (de), 82 n. 1, 161
BERNERS (Lord), 168
BILEWSKI (J.), 167
BIZET (G.), 126, 167
BLANCAFORT (M.), 146, 149
BLANCO (Pedro), 23, 101 à 104
BLASCO (F.-J.), 21 n. 1
BLASCO IBANEZ (V.), 12, 90, 93, 9
BOLADERES (de), 85 sq.
BONIFACIO, 163
BONNET (J.), 17, 116
BORDAS, 163
BORDES (Ch.), 14, 24
BORODINE, 12, 37, 100
BORONAT (Teresina), 164
BORRAS (T.), 140
BOSSI (E.), 37
BOURGUÈS, 84

BRANDIA, 163
BRET (G.), 117
BRETON (T.), 32-33
BRUCKNER (A.), 132
BRUDIEU, 24
BRUNEAU (Alf.), 92
BUSCA, 24, 107
BUXO, 122

C

CABALLERO, 10, 31
CABEZON (A. de), 20, 162
CABO (F.), 24
CABOT (J.), 3, 115
CACCINI, 36
CALDERON, 8, 9, 65, 67 n. 3, 68, 80
CALÉS (F.), 101 à 106
CALLEJA (R.), 29
CAMPO (C. del), 11, 16, 30, 36, 101, 130, 131 à 144
CAMPOAMOR, 66
CAROL-BÉRARD, 159 n. 2, 161
CASALS (Pablo), 88, 126, 163
CASAUX, 163
CASSADO (J.), 123 sq.
CASSADO (G.), 163
CASSEMBROOT, 37
CASTRO (G. de), 8, 9
CASTRILLO (G.), 29
CATALA, 122
CATARINEU, 102
CERVANTÈS, 8, 36, 49, 57, 68, 71, 77
CHABRIER, 69, 153, 167
CHACON, 164
CHAPI (R.), 10, 32, 33 à 35
CHARPENTIER (G.), 92, 99
CHAUSSON (E.), 52 n. 1
CHEVILLARD (C.), 17, 43
CHIA (de), 21
CHOPIN (F.), 52, 55, 82, 83 à 89, 103
CHUECA, 31
CIVIL y CASTELLVI, 125
CLAVÉ (A.), 113
COLLET (H.), 77, 168
COMES, 127
COOLS (E.), 113
CORVINO, 163
CORTOT (Alf.), 162
COSTE, 164
COTES, 127
COUPERIN, 13, 85
CRICKBOOM, 126
CUBILES, 163
CUESTA (Fr.), 129
CUI (Cés.), 12, 37, 100
CUMELL, 165
CUMELLAS RIBO, 25, 121
CURZON (H. de), 37

D

DALMAU (Mlle), 164
DANIEL, 163
DARGOMIJSKY, 14
DARIO (Ruben), 148
DEBUSSY (Cl.), 9, 14, 31, 49, 50, 56, 57, 67 n. 3, 69, 102, 124 n. 2, 126, 153, 168, 171
DECAUX, 120
DELACROIX, 82
DENÉRÉAZ, 84
DÉODAT de SÉVERAC, 50, 56
DIAGHILEW (S. de), 77, 99
DIEZ-CANEDO (E.), 102
DOMENECH, 115
DOMINGUEZ BERRUETA, 21 n. 1
DUKAS (P.), 9, 14, 49, 50, 52, 67 n. 3, 130
DUMAS (Alex.), 73, 74
DUPONT (Gabriel), 61, 110, 111
DURAN (G.), 145

E

ECHAVE (A. de), 109
ECHEVARRIA, 108
ECHEVESTE, 163

ERRANDONEA, 163
ESBRY (R.), 101, 106 n. 1
ESCUDERO (V.), 163
ESLAVA (H.), 24
ESPINEL (V.), 168
ESPLA (O.), 11, 16, 30, 89 à 99
ESQUEMBRE, 165
ESTEBANEZ CALDERON, 27
EXIMENO (Le P.), 15, 16, 30, 158
EXPERT (H.). 14

F

FALLA (M. de), 10, 12 à 14, 16, 18, 22, 25 à27, 30, 47 à 83, 85, 90, 100, 109, 134, 140, 143, 147, 160
FAURE)G.), 14, 31, 49, 88, 89
FERNANDEZ NUNEZ, 101 106
FERRAN (P.-C.), 126
FIGUEROA, 36
FLAUBERT (G.), 90
FLETA (M.), 163
FRANCÉS (J.), 149
FRANCK (C.). 7, 42, 131, 138 et 139

G

GABIOLA, 25, 107
GALDOS (Pérez), 49
GALLUZO (Mlle) 67 n. 3
GAOS, 163
GALVE, 163
GARAIZABAL, 25, 108
GARCIA TORRES (E.), 50, 57 n. 2, 58, 61
GARRETA, 121
GASCUE, 21 n. 1, 166
GASTOUÉ, 120
GAUTIER (Th.), 53, 69
GAY (J.), 155
GERHARD (R.), 16, 30, 146, 152
GEVAERT, 167
GIBERT (de). 16, 25, 120-121
GIGOUT (E.), 117
GIMENEZ, 122
GINER (S.), 127
GINÉS PÉREZ, 127
GLINKA, 14, 167
GLUCK, 13, 36
GODARD (B.), 161
GOMA, 130
GOMEZ (G.), 30, 145, 146, 147
GONGORA, 36
GONZALEZ AGEJAS, 21 n. 1
GONZALEZ BRAVO, 28 n. 1
GOTTSCHALK, 167
GOYA, 49, 82, 140
GRANADOS (Carmen), 164
GRANADOS (E.), 10, 11, 12, 14, 15, 16, 30, 56, 81 à 89, 100, 103, 140, 143
GRANDE (A), 163
GRAU, 146, 149
GRIEG (E.), 102, 103
GUERRERO, 10, 11, 23, 128
GUERVOS (J.-M.), 131
GUILMANT (A.), 24
GURIDI, 16, 25, 108 à 110
GUZMAN (J.-B.), 21 n. 1

H

HALFFTER (E.), 14, 16, 145, 147-148
HALFFTER (R.). 148 n. 1
HARTMANN, 116
HAYDN, 132
HENESSY (Swan), 66
HERDER, 11
HERMANN (Hugo), 117
HERRERA, 68
HERVEY (A.), 37
HIERRO, 163
HUE (G.), 61
HUYSMANS (J.-K.), 96

I

INDY (V. d'), 9, 14, 24, 25, 31, 49, 50, 52, 56, 58, 108, 110, 117, 120, 156

INFANTE (M.), 145
IRUARRIZAGA (Le P.), 25, 107
ITURBI (A.), 163
ITURBI (F.), 163

J

JEAN-AUBRY (G.), 18, 77 n. 1, 84, 85 157, 158
JIMENO, 107
JONGEN (J.), 25, 108
JUMET (Fr.-X.), 82 n. 1
JUNCEDA (J.), 82 n. 1

K

KREBS (Dr), 37

L

LALO (E.), 93, 167
LALO (P.), 37, 69 n. 1, 70, 71, 83
LAMBERT (J.-B.), 16, 25, 121
LAMOTE de GRIGNON, 16, 120
LANDOWSKA (Wanda), 14, 80
LAPARRA (R.), 23, 25, 26, 28, 29, 36 n. 1, 168, 171
LARA (M. de), 101, 131-133
LARREGLA (J.), 112
LASERNA (Blas de), 146
LASSALLE (J.), 163
LAUNAY (Rachel), 18
LAVIGNAC (A.), 19
LA VINA (F. de), 16, 23, 30, 101, 131-134
LAZARO (H.), 163
LEGENDRE (M.), 71
LIHORY (R. de), 166
LISZT (F.), 51 n. 1, 52, 167
LLIURAT (F.), 114 sq., 163
LLOBET (M.), 124, 164
LLONGUERAS, 116, 122
LLORET, 122
LOPE de VEGA, 9
LOPEZ CHAVARRI, 30 n. 1, 82 n. 1, 128-129, 166
LOVERA (L.), 47 n. 1
LOZANO GONZALEZ, 21 n. 1
LULLE (R.), 17

M

MAETERLINCK, 151
MAILLY, 107
MALATS (J.), 53
MALHERBE (Ch.), 55
MALHERBE (H.), 54, 55
MANEN (J.), 122-123, 163
MANJON, 164
MANTECON, 145
MANZANARES (J.), 107, 148
MAQUET (A.), 73
MARAGALL (J.), 40, 115, 121
MARDONES, 163
MARÉS (P.), 163
MARLIAVE (J. de), 52 n. 1, 88
MARQUÉS, 31
MARQUINA, 35
MARRACO (Sancho), 16, 122
MARSHALL (F.), 163
MARTINEZ SIERRA (G.), 65, 74 n. 1, 76, 110
MAS (Lolita), 164
MAS y SERRACANT, 24, 120
MASSENET (J.), 33
MASSINE (L.), 77
MEDINA (V.), 90 n. 1
MENDELSSOHN, 7
MÉRIMÉE (P.), 168
MESA (E. de), 102
MESTRES (A.), 88
MILLET (L.), 16, 55, 113, 116-117, 120
MILLIET (P.), 69
MITJANA, 9, 10, 11, 12, 21, 22, 25, 30 33, 37 n. 1
MIOMANDRE (de), 151
MOMPOU (F.), 16, 30, 145, 152-153
MONASTERIO (J. de) 20, 24

IONEY COUTTS, 51 n. 1
IONTALVAN, 9
IONTES (J. de), 25, 101
IONTORIOL TORRES, 123, 168
IORALES (A.), 10, 11, 23
IORALES (P.), 131, 147
IORENO, 163
IORENO BALLESTEROS, 163
IORENO GANS, 130
IORENO TORROBA, 16, 23, 30, 145, 147
IORERA (E.), 11, 15, 16, 107, 119-120
IORETO, 9, 65
IOSZKOWSKY, 37, 50 ,58, 156
IOUSSORGSKY, 8, 12, 13, 14, 37, 79, 82, 83, 100
IOZART, 132
IUNOZ SAN ROMAN, 66
IURILLO, 68

N

EITZEL, 25, 108
ET, 126, 130
ICOLAU, 16, 118-119
IETO (Ofelia), 163
IN (Joaquín), 14, 15, 16, 18, 30, 50, 53, 58 n. 1, 60, 75 n. 1, 88, 145, 146, 150, 154-161, 166, 168
IN y SERRA, 40 n. 3
OGUERA (A.), 16, 121

O

DERO (A.), 67 n. 3
LMEDA (F.), 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22 à 25, 29, 30, 36-47, 127
RTIZ (Trio), 163
TANO (N.), 24, 25, 107

P

AGÈS, 126
AGOLA, 112
PAHISSA, 16, 123
PALACIO VALDÉS (A.), 18
PALAU BOIX, 130
PANZNER, 116
PARDO BAZAN (Emilia), 97 n. 4
PEDRELL (C.), 15, 145
PEDRELL (F.), 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 36-47, 52, 67 n. 3, 68, 145
PERELLO, 125
PEREZ (Carmen), 163
PÉREZ (P.), 24
PÉREZ CASAS, 11, 16, 30, 39, 67 n. 3, 89 à 99
PHILIP (A.), 120
PICASSO, 77
PICHOT, 163
PIJOAN, 120
PORTA, 163
POUJAUD (P.), 52 n. 1
PROUST (M.), 89
PUEYO (E. del), 163
PUGNO (R.), 117
PUJOL (E.), 165
PUJOL (F.), 16, 117
PUJOL (J.-B.), 82 n. 1

Q

QUEROL, 21 n. 2, 163
QUEVEDO, 36
QUIROGA, 163

R

RAMEAU, 13, 14
RANSE (M. de), 149
RAVEL ((M.), 31, 49, 50, 67 n. 3, 69, 148, 156, 168
REBNER (Quat.), 116
REMACHA, 146, 148
REMBRANDT, 59
REPIDE (P. de), 102

RIANO, 21 n. 1
RIBA MARTI, 146, 149
RIBERA, 49, 80, 81
RIBERA (J.), 167
RIERA (S.), 163
RIMSKY-KORSAKOW, 12, 37, 83, 91, 100, 167
RIPOLLES (V.), 24, 127
RISLER (E.), 162
RIVAS CHÉRIF, 146
RODRIGO (J.), 130
RODRIGUEZ (G.), 24, 37 n. 1
ROJAS (F. de), 9, 40, 65
ROMERO, 109
ROMEU (L.), 16, 121-122
RONSARD, 13
ROSÉ (Quat.), 116
ROSTAND (E.), 138
ROUSSEL (A.), 168
RUBINSTEIN (A.), 52, 162
RUÉ (M.), 21 n. 1
RUEDA (S.), 102
RUIZ (Isabel.), 164
RUIZ de LIHORY, 21 n. 1
RUSIÑOL (S.) 84

S

SABLAYROLLES (Dom Maur), 21 n. 1
SAGASTIZABAL (de), 163
SAINT-SAENS (C.), 33
SAINZ BASABE, 108
SAINZ de la MAZA, 164, 165
SALA (A.), 124, 163
SALAZAR (Ad.), 30, 59, 63, 64, 96, 102, 104, 123, 132, 139, 145, 151-152, 166
SALVAT (J.), 117, 118
SAMAZEUILH (G.), 168
SAMPER, 126
SANGRA (D.), 125
SAN SEBASTIAN (Le P.), 113
SANTISTEBAN, 108
SANZ (Damian), 47 n. 1
SARASOLA, 107
SCARLATTI, 148
SCHONBERG, 31
SCHUMANN (R.), 7, 54, 85, 87, 167
SCHWEITZER (A.), 116
SCRIABINE, 152
SEGOVIA (A.), 164 sq.
SELVA (Blanche), 56, 162
SÉRIEYX (A.), 50, 58 n. 1
SERRANO (E.), 111 n. 1, 136
SHAW (Fernández), 67 n. 3, 69, 109 144
SITTARD, 116
SOBRINO, 163
SOROZABAL, 112
SORS (F.), 164
SOUBIES (Alb.), 37
STRAETEN (Van der), 37
STRAUSS (R.), 99 ,131, 133
STRAWINSKY, 7, 14, 16, 31, 76, 78, 83 133, 134, 148, 153
SUBIRA (J.), 165
SULLY-PRUDHOMME, 66
SUNOL (D.-G.), 21 n. 1
SUPERVIA (Conchita), 163

T

TAFALL, 24, 101
TAGORE (Rab.), 151
TARREGA, 164
TEBALDINI, 24, 37
TELLERIA, 112
TERRAZA, 161
THÉOPHILE, 13
THÉRÈSE (Sfe), 68, 81
THIBAUD (J.), 82 n. 1, 159
THOMAS (J.-M.), 163
TINEL (E.), 107
TIRSO de MOLINA, 9
TOLDRA, 16, 125, 163
TORNER (E.-M.), 101, 106
TRAGO (J.), 50, 57 n. 2, 58, 67 n. 3, 112
TRICON, 120

TSCHAIKOWSKY, 100
TURINA (J.), 10 à 12, 14, 16, 30, 36, 47 à 67, 82, 83, 90, 100

U

UBEDA (J.-M.), 25, 127
URIARTE (Le P. E. de), 21 n. 1, 24, 37 n. 1
URTEAGA, 25
USANDIZAGA, 10, 11, 14, 16, 110-111

V

VACCAI, 35
VALDÉS GOICOECHEA, 25, 107
VALDES LEAL, 68
VALERA (J.), 54
VALLE INCLAN, 12
VEIGA, 101
VELA (Telmo), 163
VENDRELL, 163
VENTURA (Pep.), 121
VERDI, 9
VERLAINE, 151
VIARDOT (Pauline), 28 n. 1
VICTORIA (T.-L. de), 10, 11, 22 à 25, 42, 68
VIDIELLA (C.-G.), 155
VILLA (R.), 101, 106
VILLALBA (Le P.), 23, 101, 106, 165
VILLAR (Maria del), 163
VILLAR (R.), 11, 16, 30, 101 à 104, 151
VILLIERS de l'ISLE ADAM, 90
VINES (R.), 74 n. 1, 77, 146, 149, 161-2
VIVES (A.), 11, 30, 32, 35 à 36, 116
VIVES (R.), 163
VOLTAIRE, 14
VUILLERMOZ (E.), 80, 146, 153, 162

W

WAGHALTER, 116
WAGNER (R.), 7, 9, 11, 36, 37, 53, 78, 131, 143
WEBER, 87
WOLF (H.), 167

Z

ZAMACOIS, 122
ZAPIRAIN, 108
ZOLA (E.), 89, 90, 93, 96
ZORRILLA (J.), 138, 144
ZUBELDIA (Emiliana de), 113
ZUBIAURRE, 24
ZUBIZARRETA, 163
ZURBARAN, 80, 81
ZURRON (V.), 101, 106 n. 1, 148

TABLE DES MATIÈRES

I. — Considérations Générales 7

II. — Les Précurseurs : Barbieri, Pedrell et Olmeda . . 13
a) Barbieri et son influence 20
b) Pedrell et son influence 21
c) Olmeda et son influence 22
d) Le chant populaire et son utilisation 25

III. — Les Maitres 31
a) Le « petit genre » de Barbieri, Bretón, Chapí et Vives 32
b) Le traditionalisme de Pedrell et Olmeda 36
c) Le réalisme d'Albéniz, Turina et de Falla 47
1. Isaac Albéniz 50
2. Joaquin Turina 57
3. Manuel de Falla 67
d) Le romantisme d'Enrique Granados 81
e) Le naturalisme de Pérez Casas et Esplá 89

IV. — La Réaction 100
a) Le néo-romantisme nationaliste des Galiciens, Léonais, Aragonais, Asturiens ; des Basques et des Catalans-Valenciens ; des Andalous . . 101
1. Les Galiciens 101
2. Les Léonais 101
3. Les Aragonais 104
4. Les Asturiens 106
5. Les Basques 107
6. Les Catalans 113
7. Les Valenciens 127
8. Les Andalous 130

b) Le franckisme ou le straussisme de Lara, La Viña, Arregui et del Campo 131
1. Manrique de Lara.. 132
2. Facundo de La Viña Manteola 133
3. Vicente Arregui 134
4. Conrado del Campo 135
c) Le nationalisme populaire 144

V. — L'Avant-garde musicienne 150
a) Le Groupe des Quatre 150
b) Joaquin Nin, compositeur et pianiste 154

VI. — Les Interprêtes 161
a) Ricardo Viñes 161
b) Les Associations symphoniques et les virtuoses. 162
c) La guitare espagnole moderne 164
d) Les musicologues 165

VII. — L'Influence a l'Etranger.. 167

VIII. — Conclusion 169

IX. — Index Alphabétique 172

X. — Table des Matières 181

10/41. 2/1

IMPRIMÉ PAR G. LAGACHE

NANTERRE

POUR

EDITIONS MAX ESCHIG

PARIS

—

1929

—

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

OUVRAGES D'ESTHETIQUE ET DE CRITIQUE

Œuvres choisies de Cervantès (Delagrave, éd. Paris).

Contribution à l'Etude des Cantigas d'Alphonse le Savant (Fontemoing, éd.).

Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe siècle (F. Alcan, éd.).

Victoria (Collect. *Les Maîtres de la Musique,* F. Alcan, éd.).

Albéniz et Granados (Ibidem).

Un Tratado de Canto de Organo (J. Ruiz, éd. Madrid).

La Renaissance Musicale Espagnole au XIXe siècle (*in* Encyclopédie de la Musique, Delagrave, éd. Paris).

Samson et Dalila (Mellottée, éd. Paris).

Les Grands Musiciens par les Maîtres d'aujourd'hui (Delagrave, éditeur).

ŒUVRES MUSICALES

Voir Catalogues des Editeurs Choudens, Eschig, Heugel, Lemoine, Mathot et Sénart, et spécialement :

Trio Castillan, pour piano, violon et violoncelle (Max Eschig).

Missa Brevis, pour soli, chœur, orchestre et orgue (*Ibidem*).

ROMANS

Dans la Montagne, traduit de Pereda, préface de René Bazin, de l'Académie Française (Delagrave, éd. Paris).

La Lumière sur les Tombeaux.

L'Ile de Barataria (Prix National de Littérature, Albin Michel, éd. Paris).

Un Chirurgien (en préparation).

Gazul ou *La Clef de Cordoue* (en préparation).

7234 4

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES
THE UNIVERSITY LIBRARY
This book is DUE on the last date stamped below

APR 14 '59

AUG 11 '59

AUG 10 1966
REC'D MUS-LIB

FEB 19 1972
FEB 18 1972

REC'D MUS-LIB
APR 18 1973
MAY 30 1973

Semi-Ann Loan
NOV 18 1986
MAY 4 - 1987
REC'D MUS-LIB

APR - 2 1987

SEMI-ANN LOAN

NOV 01 2002

QUARTER LOAN

JAN 19 1993

REC'D MUS-LIB
DEC 18 1992

Form L-9
25m-2,'43(5295)

UNIVERSITY of CALIFORNIA
AT
LOS ANGELES

UCLA - Music Library
ML 315.5 C68e
L 006 960 400 7

MUSIC
LIBRARY

ML
315.5
C68e